汉唐间西域音乐艺术的东渐

常任侠

一、西域伊朗系乐器的传来

从汉代开始通畅的丝绸之路，通向西方世界，较早的引入了西方的乐器，成为中国文化艺术中的新兴的珍物，从历史文献中去考察，有几种源出于伊朗系统，如箜篌、琵琶、筚篥等，它流传在中国的乐坛上，在汉唐时期，都是比较重要的。

（1）箜篌

箜篌有三种，1 是竖箜篌，2 是卧箜篌，3 是凤首箜篌。三者都是弦乐器，但竖箜篌与凤首箜篌，属于竖琴（Harfe, harp）一类，卧箜篌则属于中国的琴、瑟一类。竖箜篌与凤首箜篌的来路也不同，前者出于波斯，后者来自西南。卧箜篌则似乎是中国的艺人，参合琴瑟的制作，中国的古乐器筝、筑、琴、瑟，都是平放双手弹奏，成为演技上的习惯方法，因此也施之于箜篌，而有卧箜篌的制作，它的名称则仍取外来语以名之。这个名称始见于西汉司马迁的《史记》。《史记封禅书》、《孝武帝本纪》、《汉书·郊祀志》，都有文献可考。据记载说：汉武帝刘彻时，开辟了与南越的交通，传入了西南方的音乐。当时音乐家李延年，颇得刘彻的宠信，创制祀神的乐舞。刘彻命侯调作乐器，有二十五弦瑟及箜篌。这是箜篌之名，见于中国记载之始①。汉元帝时，以昭君与匈奴和亲(公元前 48—33)，曾赐匈奴呼韩邪单于竽、瑟、箜篌，见《后汉书·南匈奴传》。这是箜篌自西南来，又向西北传播的记载。这个早期的文献，说明中国汉代已有箜篌，但竖箜篌名称的出现，却在《隋书·音乐志》中。当时的西凉、龟兹、疏勒、高丽诸乐，都说用竖箜篌。《隋书·乐志》另外还说："今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。"可见与侯调所制及赐与匈奴呼韩邪单于的传统的形制是不同的。至其形制《通典》有云："竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二(一作三）弦。竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。"这是唐代的杜佑所见的箜篌形制与弹奏方式，这已是隋唐燕乐中所常用的乐器了。

箜篌在汉代，初名空侯或坎侯。对于坎侯的名称，且更有说，应劭《风俗通》与杜佑《通

① 《史记》：祷词太一后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯（应劭《风俗通》说：武帝令乐人侯调始造此器）琴瑟。（张文虎札记说琴瑟二字衍文）自此始。

典»，都说是侯调所作，因为制器的人姓侯，而其声坎坎，所以叫坎侯。其说或不免于附会。“坎侯”不必为姓，因弹奏的声音得名，或者近似。[1] 箜篌的字形，是汉以后的新造，司马相如«凡将篇»：“钟、磬、竽、笙、筑、坎侯”，在汉时尚无箜篌两个新字，但它已与中国的古乐器，排列在一起，可见已通行于社会了。

箜篌的输入，日本林谦三说：“这个乐器，原是一路经过中亚，一路经过缅甸而传入的。”[2] 这个乐器源出于波斯，更上溯则滥觞于亚述。波斯即在亚述曾经繁荣过的地方建立起大帝国，继承了前代的乐器，箜篌便是传承下来的东西。波斯后被亚历山大所征服，不久就建立了安息与大夏两个帝国。大夏继被大月氏所并吞，却由此接受了希腊文化，又混合了印度文化而创造出健陀罗文化。在健陀罗的雕刻艺术里，只有受到印度艺术式的弓型竖琴，即凤首箜篌，而无亚述、波斯式的竖琴，即竖箜篌。但是波斯萨珊尼亚王朝 224 年建国以来，继续使用波斯式竖箜篌，这在喀斯卢（Khusrau）二世(590—627)的狩猎宴游浮雕中所见的竖琴，即可为证。喀斯卢一世（531—579）的银币曾于 1915 年在吐鲁番第七世纪的阿思坦那第 13 号古墓中发见。在解放后，关于萨珊朝银币，不但在新疆维吾尔自治区的吐鲁番发见了一批十枚，1955 年 11 月在西安市近郊唐墓中，和 1956 年秋在河南陕县的会兴镇附近刘家集隋墓中也都发见了几枚，又在 1960 年广东英德的南齐墓中曾出土过波斯银币约为五世纪物，现藏历史博物馆。为南海通路所传来。前西北科学考察团黄文弼同志于 1928 年在新疆吐鲁番、库车两处，也得过二枚喀斯卢二世的银币。[3] 1970 年 10 月，西安南郊何家村发掘出土了两瓮唐代窖藏文物，共计一千多件，约在公元八世纪晚期以前埋藏，其中也有喀斯卢二世的银币，和东罗马希拉克略(610—641)的金币，日本奈良王朝元明天皇(708—715)的和同开珎银币[4] 等。从这些出土的文物证明，波斯的竖箜篌，也可以伴随着商人或艺人传入。波斯在安息王朝时（公元前 248—公元后 227），张骞通西域，开辟了丝路，便与中国发生了交通关系。在中国古代史书中，如«史记»、«前后汉书»«魏略»等，都称它为安息国。并略述它的国情。萨珊朝于公元 224 或 226 年兴起后，中国史书如«魏书»、«周书»、«隋书»、«新旧唐书»等，改称它为波斯国，并记载它曾派使臣与中国交聘，玄奘«大唐西域记»中，称它为波剌斯国。当贞观时，阿剌伯(大食国)回教兴起，侵入波斯，国王伊嗣侯（一作伊嗣俟，即 yezdigerd III)曾遣使献方物，求援，唐太宗以路远谢绝。永徽二年(651)伊嗣侯被杀，波斯国亡。在这一段悠长的时间里，波斯文物向东方传播，如同货币一样进入中国，完全可以推想。竖箜篌之入中国，就是其中之一。在«后汉书五行志»中，便曾记载着：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之，此服妖也。”胡箜篌之出现，其与中国原有的箜篌(空侯、坎侯)不同，那是可以确认的。

---

① 参看日本内藤博士还历纪念支那论文集»伯希和论箜篌的文章。

② 参看林谦三«东亚乐器考»中译本 213—228 页，田边尚雄«东洋音乐史»第三章。

③ 见夏鼐«考古学论文集»第 117 页(科学出版社 1961 年版)。

④ 见«文化大革命期间出土文物»(人民出版社 1972 年版)。

竖箜篌亦即胡箜篌之一，它在中国乐坛上，盛行于晋以后到隋唐时代。实物虽已不存，但在雕刻与绘画中，颇多资料。在大同云冈石窟第七洞浮雕上，有竖箜篌，年代约在第五世纪后半，较之后秦吕光入龟兹，得龟兹乐，其时间约迟一世纪。新疆是古代波斯音乐较早输入的地方，和阗附近发见的土偶① 与克孜尔发见的木雕，② 俱有弹奏竖箜篌的形象。这是自西而东所遗留的古代造型文物。这种竖箜篌的行踪，由安息和后来的波斯，逐渐东行，伴随着伊朗族人的商旅或艺人，到达和田，到达库车，到达长安，西亚的乐音愉悦了东方的听众。因此在北魏的石床上，在敦煌的壁画上，在玉雕的带板上，都发现有竖箜篌。在隋唐的盛世，并且东传高丽和日本。日本正仓院保存有螺钿槽和漆槽的二个箜篌残品，其重要部分与一部分弦都还存在。这是盛唐乐器实物可贵的遗存。

据林谦氏的研究，其传入日本，当在南北朝末年，经由北朝入朝鲜，复经百济而始传入日本。在日本，后来又与唐乐一起传有同系的乐器。因分为二种，前者似乎称为百济琴(Kudara Koto)，后者称箜篌(Kuto, Kugs)以为区别。《和名抄》箜篌注云："空侯二音，俗云如江湖(Kuko)二音。"《杨氏汉语抄》云：箜篌，百济国琴也；和名"久太良古止（Kudarkoto)。"是则卧箜篌与竖箜篌，过去都已传入日本了。

卧箜篌疑为仿照琴、瑟、筝、筑而制的乐器，按照中国弹奏的方式，放置弹奏，与竖箜篌的竖抱怀中，两手擘弹者不同，其式不见于波斯，在印度有维那(Vina)，与之相近。但维那的共鸣器附有大型的葫芦，发音清越，与之又不相同。

卧箜篌的历史，更早见于中国文献中。晋曹毗的《箜篌赋》说："龙身凤形，连翻窈窕；缨以金彩，络以翠藻。"按之时代，它所描写的可能是卧箜篌。在古乐府诗中，也曾常常提到箜篌，如《孔雀东南飞》中的女子兰芝，"十五弹箜篌"便是一例。在当时是女子常习的乐器。魏曹植、梁简文、唐李贺都作有《箜篌引》，梁简文《赋乐名得箜篌》诗："捩迟初挑吹，弄急时催舞。钏响逐弦鸣，衫回半障柱。欲知心不平，君看黛眉聚。"也是一个女子在为舞蹈伴奏。又《古今注》说："箜篌引者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作。子高晨起刺船，见一白首狂夫，披发携壶乱流而渡，其妻随呼止之不及，遂溺死。妻乃援箜篌而鼓之。歌曰：'公无渡河，公终渡河，公堕而死，当奈公何。'声音凄怆，曲终亦投河而死。子高还以其声语丽玉，丽玉伤之，乃引箜篌写其声，为琴操五十七曲第九曲。"箜篌引之创始者，成于朝鲜女子丽玉之手，大概乐器还是卧箜篌，这时已为中朝两民族音乐艺术相互结合的媒介了。

《隋书·音乐志》里所举隋开皇初宴享乐七部伎中的"高丽伎"所用乐器有："弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝。"则两种箜篌、两种琵琶、两种筚篥、三种鼓，俱传与朝鲜族的艺人。特别是两种箜篌的区别，毫不混淆。在杜佑的《通典》中说："箜篌，旧制一依琴制，今按其形似瑟而小，七弦，用拨弹

① 见斯坦因《古代和田》。

② 见李考克(Le coq)《古代库车》。

之，如琵琶也。”陈旸《乐书》大箜篌、小箜篌条下说：“旧说皆如琴制，唐制似瑟而小。其弦有七，用木拨弹之，以合二变。故燕乐有大箜篌、小箜篌。”这所说的“一依琴制”，即是卧箜篌而非竖箜篌，朝鲜族女子丽玉所用的乐器，也是如此。卧箜篌传入朝鲜民族，演变而为玄琴，在辑安通沟的高丽古墓中，它保存着具体的形象。

关于玄琴之制，朝鲜《乐学轨范》(七)与《三国史记》(三十三)，都曾述及。但据林谦三氏的研究说：玄琴与中国的古琴，一有柱一无柱，两者甚殊，而与卧箜篌相类似，“不能不承认玄琴是卧箜篌的系统。”在1932年，于我国辽宁省辑安县西岗发见高句丽古墓群，在墓室之内，都有壁画。其中有舞蹈奏乐壁画的一墓，因此就名之为舞踊塚。壁画中有近似朝鲜族所弹奏的玄琴二具。这玄琴有演奏者两人，并坐弹奏，俱是四弦。一者十七柱，一者画面污损，仅见十柱，奏者各右手拿着细拨状的东西在弹着琴弦。

在舞踊塚发现以后，1937年辑安的十七号古墓也发现有壁画，画面上有数种乐器的奏乐天人。其中有玄琴样的东西，四弦十三柱，经学者们断定，都认为是玄琴。

在1944年，辽宁省辽阳市西北郊棒台子屯古墓里也发见有壁画，画面上是更古的奏乐宴游图。乐器除琵琶、长笛、大鼓之外，还有一个有疑问的多柱乐器。据李文信氏在其报告①中所载图，弦数虽不明，画着七柱。关于这壁画的年代，说是后汉晚期或略后一些②。即便是三国时代，也古于高句丽壁画数世纪。③

从以上三个古墓的壁画上，经学者们的研究，可以认为它是朝鲜玄琴的早期形式。林谦三氏并断为也就是朝鲜的卧箜篌。卧箜篌发展于东亚，为中国、朝鲜民族所创制，它不见于西亚，它虽有箜篌之名，大概还是参合着中国的筝、筑、瑟之类的有柱弦乐器创制的。④这是一个新的品种，因此取一新名玄琴。辽阳、辑安地区，为我国朝鲜族人聚居之地，这里的艺人，很早就使用它，并创制过乐曲。由朝鲜再传入日本，日本《体源抄》有卧箜篌图，与今朝鲜玄琴相似，而且在日本东京国立博物馆藏(奈良法降寺旧藏)有飞鸟时代(中国隋代)的金铜灌顶幡天盖，透雕着卧箜篌式的乐器，这应该是中国、朝鲜、日本同一个母体诞生的古艺术品，表现着千余年的友谊，传到今天。

凤首箜篌，是箜篌的另一种样式，盖由西南缅甸(古代骠国)传入。至今缅甸仍流行着这种乐器。若把晋曹毗的《箜篌赋》中所说“龙身凤形，连翻窈窕；缨以金彩，络以翠藻。”来做形容，到颇为近似。杜佑《通典》说：“凤首箜篌，箜颈有轸。”这是较早的文献记录。在敦煌千佛洞壁画中，有凤首一弦琴，也就是凤首箜篌的形象。这种乐器曾使用于唐贞元时的骠国乐中。它也曾传入日本，见于日本平安时的圣众来迎图中。但似乎为用不广，并且很早就废

① 李文信：《辽阳发现的三座壁画古墓》见《文物参考资料》1955第五期。

② 李文信：同上书。但关于此壁画年代的断定，著者认为有琵琶同时出现，似不能早于三国时代。

③ 见林谦三：《东亚乐器考》中译本199页。

④ 筝、筑、瑟等弦乐器，皆有短柱。虽与玄琴的柱不同，但制作上可能受有影响。这几种乐器都盛行于汉唐时代，常见于诗人的歌咏。

弃。这种乐器叫做凤首箜篌，大概是由于器上的凤首装饰得名。在《隋志》、《新旧唐书乐志》、《通典》、《唐六典》各书说：天竺伎俱有之。《通典》说："凤首箜篌，箜颈有轸"。又《文献通考》说："凤首箜篌出于天竺伎也。其制作曲颈凤形焉。扶娄、高昌等国凤首箜篌，其上颇奇巧也。"扶娄在古代越南，高昌在我国新疆。从汉代起，越南与新疆诸民族，都与汉民族在政治上联系一起，成为亚洲的一个伟大的封建国家，从这些地区而来的艺人，集于长安，因此这种新传来的乐器，就盛行于中国的乐坛，它的形象常见于中国艺术中。但在印度，除见于古代巴尔胡提浮雕中，佛陀伽耶浮雕中，后来已为维那所代替。在新疆，它曾在古代龟兹的克孜尔壁画中，留其片影，到后来也只有竖箜篌独占胜场了。竖箜篌之在西亚，历史最早。自亚述，波斯以降，直到十六世纪，还见于小型画(Miniature pauting)中，中国在元代的宴乐图中，也还有演奏。可谓垂世最久。它的原始形态，大概是从劳动用具转变而来。流行于中国的弹棉花的弹弓，工人抱而使用，以木制弓椎弹之。如同怀抱竖箜篌一样。棉花来自西域，弹花的弹弓大概也同时来自西域，至今仍残存于民间。不久都将使用现代机械而淘汰了。箜篌这种西域伊朗系的乐器，传入中国，由中国再传朝鲜、日本，已经有千余年的历史，加上中国和朝鲜人民的智慧，创制了卧箜篌，以适合中国艺人弹奏的方式，发挥更高的技巧，由竖抱而为卧弹，因此而有竖箜篌与卧箜篌的两种形式。汉以后由"坎侯"、"空侯"而制新字"箜篌"，作为自南北朝以来沿用的定名，并推广到朝鲜、日本和其他使用汉字的地方，沿用至今，从这个乐器上，也表现出各民族文化交往的关系。

（2）琵琶

西域伊朗系的另一种乐器"琵琶"(Lute)，它的输入演变的过程，也同样的久远。琵琶的输入，相传也始于汉代。《隋书(卷十五)乐志》说："今曲项琵琶、竖箜篌之徒，并出自西域。"汉刘熙《释名》说："批把本出于胡中，马上所鼓也。推手郤曰批，引手郤曰把，象其鼓时，因以为名也。"这乐器既出于胡中，也就是从西域传来；则其名称，也应是西域语言的译音。古代梵语 Bharbhu，义云拨弦。它并非专指某种乐器，而是这类拨弦乐器的总名。与刘熙《释名》批把，音义并同。当公历纪元前后，希腊有弦乐器名 Barbiton，又古波斯语 Barbat，都是印欧语系的转变，同为这一类型的乐器的名称。当公元六、七世纪时，萨珊王朝的 Barbat 与传入中国的琵琶，形制相类，在古代波斯的陶器上，也有与这相类似的形象，今存萨珊王朝银盘及古代波斯陶片，可以参看。这些资料，都不比中国所传的资料为早，六、七世纪的波斯萨珊与中国的隋唐，由于文化上的互相沟通，有此同类型的乐器，可以互相印证。《宋书（卷十九）乐志》引晋傅玄《琵琶赋序》说："欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。"这是说外国方俗语中，先有这种名称，取其通俗谐音，名为琵琶。"琵琶"二字，初不见于汉代的许慎《说文》，刘熙《释名》作"批把"，应劭《风俗通》作"枇杷"，大概在晋代之后，才写作"琵琶"。这是从琴瑟等字联想创造的。琵琶二字读音，古皆入声。宋俞琰《席上腐谈》说："琵琶又名鼙婆，唐诗琵字，皆作入声，音弼。"因此与波斯胡语 Barbat，极为相近。萨

珊王朝与唐代相互交通，波斯胡姬的乐舞演技，迷漫着唐代长安的社会上层。这种乐器的名称，也就成了国际的通名。是印欧语系的这一名词，注入中国汉语中，成了新事物新艺术的一般爱好。鉴于唐代诗人的歌咏中，常常出现琵琶。王翰《凉州词》说：

"葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。

醉卧沙场君莫笑，古来争战几人回。"

这首诗是当时著名的绝句之一，歌人传唱。而琵琶演技的著名艺人，则乐坛辈出，这都可见当时的习尚。琵琶以出胡中，又名胡琴。唐初四川射洪大诗人陈子昂，曾以千金买一胡琴，即是琵琶。琵琶已经成为名贵乐器的一种。试看日本奈良正仓院所藏唐琵琶，它以紫檀螺钿为槽，腹面彩绘，制作已很精致了。

琵琶在中国，分布到西藏、蒙古、东北各省，和华南、华北各省区中；在唐代东传日本，日本琵琶名手藤原贞敏曾到唐代的都城长安从刘二郎学弹琵琶。所以这种乐器的名称都是同一语源。在西藏流传很久的一种弦乐器，类似琵琶而长颈，叫做 Pi-Wang，日本的ビワ(biwa)，蒙古的 bibā，东北各省的 Fifan，都是同系的语言转变。劳弗尔(Bethold Laufer)在《通报》上曾发表过研究①，汉语、藏语、蒙语、满语与日语，都是从这个胡语而来的分歧。至于从唐代东传日本之后，奈良朝的发音为批琶，平安朝变为浊音的批哇，随时代微有转变。但是唐代古乐器流传日本，却表现着两个民族文化交流的深情古谊，是永远不会变化的。

1. 秦琵琶

在汉唐时期，中国琵琶，可以区别为三种类型，关于它的渊源，日本岸边成雄氏曾作过专门研究②，可资参考。据杜佑《通典》(卷一四四丝五琵琶条)说：(一)"今清乐秦琵琶，俗谓秦汉子。圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云："体圆柄直，柱有十有二。其他皆充上锐下。"(二)"曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。"(三)"五弦琵琶，稍小，盖北国所出。"又同条说："阮咸，亦秦琵琶也。而颈长过于今制。列十有二柱。晋竹林七贤图，阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。"根据这条唐代的文献，可知当时的琵琶，有阮咸(秦琵琶)、曲项及五弦琵琶三种。现在这三种唐代琵琶的实物，都还存在。唐代传给日本，日本的奈良正仓院，历世宝爱周至，保存至今。看这几件珍贵的遗品，形制完美，与《通典》的记载，恰相吻合，这些历史的证物，可以作为珍贵的考证资料。(见图)日本天平胜宝八年(公元 756)六月二十日《东大寺献物帐》记载，"螺钿紫檀五弦琵琶一面，螺钿紫檀阮咸一面"，旧物俱存。又《献物帐》载：四弦二面，为"螺钿紫檀琵琶一面，紫檀琵琶一面"，俱已遗失。在稍后的弘仁年间(公元 910—923)补入。两者的时代相去不远，琵琶形制，并无变化。应可作为唐代曲项四弦琵琶的证例。

秦琵琶的起源，一般说是中国民族自己创造的。《通典》说它"疑是弦鼗之遗制。"释智匠

① 见 Toung Pao 1916, no, 4—5 劳弗尔的论文。

② 参看岸边成雄《琵琶之渊源》、《考古学杂志》二六。十、十二号。

《古今乐录》(《初学记》引)也说："琵琶出于弦鼗。"晋杜摯说：(《宋书(卷十九)乐志》及《通典》(卷一百四引)"秦苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之"。《论语》说："播鼗舞，入于汉。"鼗是中国的古代雅乐器，就是带柄的小鼓，在汉石刻画中，有这种鼗舞的图象。大约在柄上张弦，达于鼓面，弹以作声，所以叫"弦鼗"，这是中国自己发明的最早的一种琵琶类型的乐器。秦地接壤胡地，也可能受有西北胡族音乐的影响，因而制成。但它是从中国古代的乐器演变而来的。是中国劳动人民智慧创造的成果，为世界上很古的弦乐器的一种，一直流传至今。它与胡乐也有一定的关系，试看敦煌壁画与云冈石刻，它与箜篌、琵琶、腰鼓、横笛、吹贝等共同演奏，可知胡汉两族音乐，已融合无间。唐段安节《乐府杂录》(守山阁丛书本有新校本)鼓吹部说："乐用弦鼗。笳，箫，又即用哀笳，以羊角为管，芦为头也。"鼓吹乐为胡中军乐，乐人皆骑马，是在马上所奏。汉乐受其影响，盛行鼓吹乐。其中所用的乐器，如胡角之类，在今所存汉乐俑中，和北魏敦煌壁画中，还可以看到。鼓吹乐用弦鼗，也可以说是乐以类聚，已经不分胡乐汉乐了。以后弦鼗又变为稽琴，(又作奚琴)明阎敬《事物纪原》(乐舞部第十一)稽琴条说："按鼗如鼓而小，有柄，长尺余。然则系弦于鼓首，而属之于柄末，与琵琶极仿佛，其状则今稽琴也。是稽琴为弦鼗遗像明矣。"宋陈旸《乐书》(卷一二八)说："奚琴本胡乐也。出于弦鼗而形亦类焉。奚部所好之乐也。"沈括《补笔谈》(卷一乐律)说："熙宁中宫宴，教坊伶人徐衍奏稽琴，方进酒而一弦绝。衍更不易琴，只用一弦。"如此则弦鼗属于二弦乐器一类，与胡琵琶的形制，相去渐远，而与三弦相近。①

今传阮咸见《东瀛珠光》第一帙)《通典》说："亦秦琵琶也。……《竹林七贤图》阮咸所弹与此类；因谓阮咸。"注说："蒯朗初得铜者，时莫有识之。太常少卿元行冲曰：此阮咸所造，乃命改以木为之，声甚清雅。"《唐书(卷二百)元行冲传》说："人破古冢得铜器，似琵琶，身正圆。人皆莫能辨。行冲曰：此阮咸所作器也。命易以木弦之，其声亮雅，乐家遂谓之阮咸。"阮咸的名称，即起于此。秦琵琶加上阮咸的名字，大概始于唐初以后；唐初以前，俗称秦汉子，或称秦琵琶，更无他名。晋傅玄《琵琶赋序》说：琵琶"世本不载作者，故老云：汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，使知音裁筝筑琵琶之声，作马上之乐，以方语目之曰琵琶，取易传于外国也。体圆柄直，柱有十二。"观其所述的形制，大概也是秦琵琶。乌孙即乌兹伯克民族，他与汉族通婚好，使两个民族团结起来，在音乐上也发生了因缘。这是汉族的乐器向西域的传播。现在北魏所遗存的有敦煌249窟壁画伎乐天，弹阮，弹箜篌吹角图，及288窟北魏壁画伎乐天，弹阮、弹箜篌、吹排箫图。都是公元四世纪的作品。北魏石刻琵琶的实物，也有发现，但以曲项为多，作阮咸式者较少。到唐代所遗存的工艺美术品中，解放后发现有一个极精美的螺钿镶嵌唐镜。背有高士弹阮咸图，又斯坦因在我新疆高昌阿斯坦那(Astana)古墓所取出去的绢本彩画断片，有唐装束的女子，抱一阮咸式乐器② 这也说明

① 三弦初传琉球，名沙弥弦。由琉球传日本，转音为三味线，至今仍用拨板弹奏，与龙门宾阳中洞、巩县第三窟西壁壁角浮雕相同。

② 原画今藏伦敦大英博物馆，英国劳阮司宾扬等曾加研究，断为唐物，羽田《西域文明史》转载。

唐代的音乐传入西域，有如汉代的秦琵琶传入乌孙一样。中原文化与西域文化血肉相关，在音乐上也到了水乳交融、胶漆相投的程度。自从西域的琵琶传入，汉民族参合西域民族的艺术成就，使汉族的音乐艺术工作者，把原有的筝筑旧器，加以改变，制成新乐器，而且不断的改进，由秦而汉而唐，由秦汉子而阮咸，率性便于通俗，传往西域也就取西域方俗语叫做琵琶。这种琵琶实在是汉民族所自创的。从它的实物与文献略作推断，弦鼗约始于秦代，秦人来自西北，她与胡族的关系是密切的。两者在文化上是兄弟的关系，在音乐上也互相感受，风俗传播，互相学习，从鼗的打击乐器变成弹奏的弦乐器，就叫弦鼗。到汉代，西域有琵琶输入，因取其名叫秦琵琶。它是由中国乐器为主而演变的。"兼似两制，谓之秦汉。"所以又叫秦汉子。因为爱好这种乐器的有晋竹林七贤的阮咸，又因此从唐初以来，叫做阮咸，这是汉族在音乐上的创造。至于曲项琵琶与五弦琵琶，它是从西域传来之物，到中原也有变化，容后再论。

2. 曲项琵琶

《通典》说："曲项……本出胡中，俗传是汉制。"大概自汉代就已输入，所以俗传如此。在晚汉的古墓中，也曾发现有石刻的弹琵琶的浮雕，因避免与秦琵琶混同，所以冠以曲项二字。它盛行于北朝，在北魏时代的敦煌壁画中，云冈石刻中，都看到这种乐器。此乐本出胡中，《隋书(卷十三)音乐志》说："今曲项琵琶、竖头箜篌，并出自西域，非华夏旧器"。这说明了它的渊源所自。南朝初无此种乐器，《梁书（卷四）简文本纪》又《南史(卷八)简文纪》载："大宝二年（公元551）有彭儁奏曲项琵琶。"《通典》约记其事说："梁史称侯景之害简文也，使太乐令彭隽赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者"。隋统一南北，在九部乐中，琵琶为主要乐器。至唐而传入日本，今日本奈良正仓院所藏唐代的曲项琵琶，四弦四柱，体作梨形，是一种标准的唐乐器。据林谦三氏及岸边成雄氏的研究，(注)这种琵琶发祥于西亚地方，为波斯、印度、中央亚细亚诸地重要的乐器之一。隋唐胡乐中，天竺、龟兹、疏勒诸乐，都使用这种乐器，也就是苏祇婆琵琶七调所用以协律的。①

曲项琵琶的来源，要从考古学上沿着丝绸之路向西探索，以穷其究竟。从八世纪上溯、以至汉代，这一时期西域的土地与人民，已成为中国版图的一部分，汉文化在西域传播，植下基础，由于发见的汉唐文物，得到证明，至于回教文化，还在以后才发展。当时西域各民族，从佛教文化的传播，带来了波斯、印度的艺术，也留下了不少古代文物。

沿天山南路的于田(古代和阗)，出土了不少猿形的素烧陶偶，怀中抱着乐器，有中国式排箫，欧洲式 Syrinx（古代管乐器，笙的一种)、鼓、笛、及四弦梨形体的琵琶。从这些遗物上，可见中原与西域的乐器，已经结合在一起吹奏。在和田北方的 Piarma，也发现了同一系统的文化遗物，② 据说这都属于三世纪或其以前的遗物。可以看到所表现的西域早期的

① 参看岸边成雄：《欧美人の琵琶西方起源说と其の批判》《月刊乐谱昭和十一年十月刊特号东洋音乐会第一论文辑，著者手校本。又，林谦三：《隋唐燕乐调之研究》郭沫若氏中译本(商务印书馆印)

② 见斯坦因《古代和阗》(stein: Ancient Khotan)的图录。

文化，和田古民族尊礼猿类的传说；曾见于玄奘《大唐西域记》的记述，猿形土偶的创制，正是当时和田一带的民俗。在天山北路，以龟兹古都克孜尔（Qysil）为中心，从公元四世纪到八世纪，这里发展着一种吐火罗文化，在古壁画中，也发现有琵琶的资料：据格林卫德尔(A. Griinwedel)，李考克(Le coq)瓦尔德休密特(Waldschmit)诸人的研究① 这一地区的壁画，可分二期，前期约当公元四至六世纪，所表现的是犍陀罗艺术，后期约当公元六至八世纪，在犍陀罗艺术上，更加上了伊朗的色彩。又在艺术上采用了民俗材料，创造了特殊的文化，表现了人民的爱好与民族色彩。他们所使用的方言，近乎梵语，属于印欧语系。据法国勒维(S. Lavi)的研究，命之为 B 种吐火罗语②。这种古代龟兹语的文书，在近世纪颇有发现，而且曾与汉文表里并列，足证它与汉文化的结合很深，最近在新疆维吾尔自治区吐鲁番发见了卜天寿抄写的《论语郑氏注》和在婼羌县米兰古城发现的《坎曼尔诗签》③ 和我过去所收集的一片吐火罗文与汉文为表里的古文书④ 都足证明汉文化与当地民族文化结合的密切。因此在音乐艺术上的结合也是非常密切的。在其前期的美术中，曾发见形似中国阮咸式的琵琶。在后期美术中，除了阮咸形的琵琶以外，还有棒状直颈的乐器，它为近代新疆乐器的东布拉，都塔尔等开了先路。在这一区域的古代壁画中，还发见了数例近似五弦琵琶和一例四弦曲项琵琶。在天山南路发现的四弦曲项琵琶，比北路更多，而且在这一地区，五弦及阮咸型琵琶也更加盛行。另外从和田到敦煌的途中，还见有格塔(guitare)型乐器的壁画。从以上的考古资料看，则流行于古代天山南北各民族的乐器，有阮咸型琵琶，四弦曲项琵琶，五弦琵琶，及格塔型乐器各例。其与中国古代北朝雕刻极相类似的，则为和田发现的素烧陶偶所抱持的乐器和在和田北方 Piarma 发现的土瓶装饰雕画。据发掘者斯坦因及台林克台尔（Trinkter）的推断，都属于公元三世纪或其以前的遗物，是西域琵琶中较古的遗存形象。这是这一段丝绸之路中留给我们可贵的资料。

3. 五弦琵琶

五弦琵琶的实物，在日本奈良正仓院，尚保存有一面（见《东瀛珠光》第一帙），也是唐代传去的。日本近卫家还传有五弦谱，也是仅存的宝贵资料。在近年发掘的唐淮安靖王李寿墓壁画中，有坐立的九个女乐人，前排的吹笙，弹五弦、弹曲项琵琶、弹箜篌等乐人，神态妙曼，乐器的形象，都很分明。这是唐代留下的宝贵资料。据中国文献，五弦是西域传来的乐器，盛于北朝。《通典》说："五弦琵琶，稍小，盖北国所出。"它流行中国的年代，也

---

① 格林卫德尔：（Grünwedel）《在中国土尔其斯坦的古代佛教文化》柏林 1912，李考克（Le coq）《古代库车》柏林，192)。
瓦尔德休密特(Waldochmidt)：《健驮罗、龟兹，土尔其斯坦》Lcipzig 1925。

② 勒维(Sylvain Levi,)《古代龟兹的 B 种吐火罗语》(L.Tckharian"B"Langue du Koutcha)

③ 参看郭沫若氏：关于卜天寿的《论语抄本》光明日报 1972，2，15。又同著者《坎曼尔诗签》试探。光明日报 1972，3.21。

④ 这片古文书据叶恭绰与陈寅恪来往的通信说是发现于吐鲁番附近的胜金口。

有记载。《通典(卷一四二)历代沿革条》说："(后魏)自宣武以后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨(即龟兹)琵琶，五弦、箜篌……洪心骇目"。《唐书音乐志》北齐条也记载："琵琶、五弦、及歌舞伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清，(公元562—564年)以后，传习尤盛。"据《北史魏世纪》(五·六)北齐高欢迁都于邺(在今临漳与安阳之间的邺镇)，当西魏文帝大统元年(公元535)，又文襄即位于武定五年(公元547年大统十三年)，根据这两条的记载，传入的情形颇同。胡乐是当时封建统治者的新爱好，因此传习，演奏，盛行于时。五弦琵琶、曲项琵琶、箜篌等，都是龟兹的主要乐器，它盛行于中原，大概在公元五六世纪时。前乎此者，西汉时张骞奉使西域，曾传《摩诃兜勒》于西京，在梵语中，摩诃之义为大，学者推断可能是出于天竺伎的乐曲。到东晋永和中，(公元345—356)张重华割据凉州，才得到天竺伎。又吕光及沮渠蒙逊据凉州时，得龟兹乐，龟兹乐受天竺乐的影响很深，这时与中原音乐相结合，称为西凉乐。这是中印两国人民的音乐艺术，在历史上间接的结合，表现了两国人民的文化艺术关系，自汉晋以来的一个发展。但是它仅及于我国西部凉州，未流行于东部。到沮渠蒙逊亡后，伎乐也随之消散(见《晋书乐志》及《隋书乐志》)。

到北魏武帝(公元386—395年)的势力，到达西域，重得龟兹乐，与疏勒乐、安国乐都携以归；于是西域音乐传入鲜卑族封建统治者的宫廷，成了主要的乐调。其后东方民族和南方民族的音乐，相继传入，这就是康国、突厥、悦般、扶南、高丽、百济、新罗、倭国等乐。集合了异域殊方的音乐于一堂，呈献出各民族的特色，丰富了中国的音乐艺术；中国所固有的雅乐，也受了冲击和发展。

到隋代整理胡乐，开皇(公元581—600年)七部伎，大业(公元605—616年)九部伎，相继组成。到唐太宗李世民时(公元627—649年)成立了十部乐，达到了封建时代的高峰。当时所创制的《秦王破阵乐》，也曾驰名印度。这部大曲远传于印度戒日王朝的宫廷，见于玄奘《大唐西域记》的记载。向东传入日本，日本至今保存着舞图舞曲，为所传中国雅乐的一种。

胡乐亘南北朝、隋、唐，为隆盛时期，由于唐代政治上的统一强大，疆土辽阔，影响所及，向西达到波斯、大食诸国，与伊朗民族，印度民族，日本民族，朝鲜民族，以及越南各民族，都有友好的交往，当时的文化艺术，也吸收了四周围各民族的宝贵成果，充实了中国文化的内容。

这里我们沿着古代的丝路，从中亚继续向西探查，从考古的遗物上，仍可得到和中国音乐艺术联成一个系统的资料。在今阿富汗的巴米阳(Bamiyan)古代壁画艺术上，有类似中国的琵琶。在古代波斯的陶片装饰画上，和彩绘小型画(miniatur panting)上，都发现有中国琵琶式的乐器。(见图)。在印度中部佛教古迹阿牟拉瓦提(Amrāvati 约当公元170年)的雕刻，有五弦琵琶，与龟兹所发见的五弦琵琶图型相同。棒状的外形，五弦加轸的方式，乐器的抱法，以及在腹部表面近下端处，有一个中国琵琶式的覆手板，也都相同。在印度西部的阿旃陀(Ajanta 约当公元300—750年)壁画中，也曾有此类琵琶。弦数已有变化，有三弦、四

弦、六弦各种。但棒状直项则无变。更较后的印度尼西亚佛教美术保若布陀尔（Barabotur 公元七至九世纪）佛塔上的雕刻，也曾见有几例棒状琵琶的形象，弦数以三弦为多。它的雕刻年代，已相当于唐代的后期。这同中国西南部的文化，有了联系。《唐书（卷二二二下）南蛮传》载："唐贞元间（公元 785—804）南诏乐器有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸余。腹广六寸，二龙相向为首，有轸各三，弦随其数。"此与保若布陀尔的琵琶形状，弦数相同。又《隋书林邑传》说："乐有琴、笛、琵琶、五弦，颇与中国同。"林邑在越南，由交广两道，以通印度、阿拉伯，则其文化艺术相互传播的途径，与中国联成一系，是不难推察的。

中国现存唐乐器中，有大忽雷、小忽雷两种，正是这种唐代南诏乐、林邑乐的龙首琵琶。是我们与西南民族文化友好的证物。

小忽雷与大忽雷，是棒状梨型的二弦龙首琵琶。贵池刘氏双忽雷阁旧藏，今归故宫博物院。大忽雷说是唐以后所仿制，小忽雷则为唐代的旧物，是与日本奈良正仓院所藏唐代的琵琶，同为音乐史上珍贵的资料。有关这两件乐器的文献，记载颇详，可与实物互证。大忽雷长营造尺二尺八寸五分，龙首颔下，有篆书大忽雷三字，为清代末年张瑞山的旧物。林琴南说："张精于胡乐，能为《秦王破阵》诸曲。"（见《枕雷图记》）后器归刘氏。小忽雷长营造尺一尺四寸七分。龙首颔下有篆书银嵌小忽雷三字，项有"臣滉手制恭献建中辛酉春"正书十一字。建中辛酉为唐德宗李适即位二年，当公元 781 年。到唐文宗李昂时，犹藏内府。武宗李炎即位，仇士良追怨文宗，凡乐工内侍被宠幸的，诛贬相继，乐府一空。小忽雷也不知流落何处。到清初康熙辛未年（公元 1691）著名诗人孔尚任（东塘）在北京得到。孔死后他的儿子把乐器归于王斗南，王又赠给孔泗源（见桂馥《小忽雷记》）。到清代末年，才归于刘氏。这两件乐器，形制略同。都是龙首双弦，弦吞入龙口，一珠中分为二，以鳞皮蒙腹，檀木为槽。这是仅存的古代西南民族形式的宝贵遗物。

据文献所载，这件乐器的起源，是由唐代名画家韩滉请名工制造的。他到四川骆谷，得到一段珍贵木材，坚致如同紫石，木理有金色纹线，造成二琴，名为大小忽雷，献于唐封建宫廷的李适（公元 780—804）。到李昂时（公元 827—804）宫内有郑中丞善弹小忽雷，曾被虐杀。后因"甘露之变"① 此器流传于外。见于《南部新书》和《乐府杂录》的记载②。由唐代宫廷

---

① 《南部新书》说："韩晋公（韩滉）在朝，奉使入蜀，至骆谷山椒，巨树耸茂可爱，鸟鸟之声皆异。下马以探弓射其颠，枝柯坠于下，响震山谷，有金石之韵。使还，戒县尹募樵夫伐之，取其干载以归，召良工斫之，亦不知其名，坚致如紫石，复金色线交结其间。匠曰：为胡琴槽，他木不可并。遂为二琴。名大者曰大忽雷，小者曰小忽雷。因便殿德皇（李适公元 780—804）言乐，遂献大忽雷入禁中所有，小忽雷在亲仁坊里。"

② 段安节《乐府杂录》说 "文宗朝（李昂公元 827—840）有内人郑中丞善胡琴，内库二琵琶号大小忽雷，郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中南北二赵家最妙。时有权相（权德舆）旧吏梁厚本，有别墅在昭应县之西，正临河岸垂钓之际，忽见一物浮过，长五六尺许，上以锦绮缠之。令家僮接得就岸，即秘器也。及发开视之，乃一女郎，妆饰俨然。以罗领巾系其颈。解其领巾伺之，口鼻有余息。即移入室中，将养经旬，乃能言，云是内弟子郑中丞也。'昨以忤旨命内官缢杀，投于河中，锦绮即弟子相赠尔。'遂垂泣感谢。厚本即纳为妻。因言其艺，乃言所弹琵琶，今在南赵家，寻值训注（李训郑注）之乱，人莫有知者，厚本赂乐工赎得之。每至夜分，方敢轻弹。后遇良辰，饮于花下，酒酣不觉朗弹数曲。洎有黄门放鹞子过其门，私于墙外听之，曰此郑中丞琵琶声也。翌日达上听，文宗方追悔，至是惊喜，即命宣召，乃赦厚本罪，仍加锡赐焉"。

的封建统治者虐杀艺人的凶残暴行中，却说明了大忽雷、小忽雷琵琶的流传史料。据此则唐名胡琴，也称为琵琶。韩滉制于川中(当时川中通名胡琴，初唐时四川陈子昂以千金得胡琴，也就是琵琶。)，大概是仿西南民族的乐器制作的。桂馥说其木似于田紫玉。唐开元时，宦官白秀正使蜀回，曾献双凤琵琶，以逖逻檀为槽，润若圭璧。此亦逖逻檀制（桂馥《小忽雷记》)。双凤琵琶今已失传。敦煌千佛洞唐壁画中，有天女抱凤首一弦琴，形制介乎箜篌与琵琶之间。它的装饰或用凤首，或用龙首，都是胡琵琶的一种，所以也称胡琴。制琵琶用紫檀为槽，自唐代至今如此。正仓院所藏紫檀琵琶，也应是唐代的名工所制，与大小忽雷是同时代的遗物，至今都闪耀着大唐艺术的光彩。

前引《南诏乐》有龙首琵琶，双忽雷都是龙首，大概也是龙首琵琶之类。四川与南诏相接，南诏乐由四川入唐，其中有一定的关系。桂馥说："孔东塘有客樊稜能弹之，言忽雷本马上乐，又名二弦琵琶，调多不传，今但知黄钟变调耳。"又说："忽雷即鳄鱼，其齿骨作乐器有异响。经曰：河有怪鱼，厥名曰鳄，其身已朽，其齿三作。忽雷之名，实本诸此。"说忽雷就是鳄鱼，桂馥为清代文字学者，当有所本。忽雷大概是西南民族语译音，今不知其语源。这一形式的乐器，输入中国，应是来自西北或西南；在西南已有南诏乐器，可以相比，在西北民族中，蒙古有乐器名贺雷，与此相类，名也相近。以弓拉之作响。惟不知它的传播历史。至于西南方面的《南诏乐》、《骠国乐》，都是在贞元中（公元785—804年）经由四川成都，传入内地。（见《新唐书骠国传》，骠国在古代上缅甸），按其时代及路径，与文献所载忽雷制作时代和地域，也颇一致。忽雷正是南诏(在古代云南大理)类型的乐器。骠国与印度接壤，两器皆如棒状梨形琵琶，与印度古琵琶的特征相似。它们相互影响的文化关系，也可以由此推考而知。

汉唐之间，是亚洲东西方各民族文化大会合的时代，中国吸收了各民族文化的精华，发明创造，有较大的贡献。在琵琶的制作与传播上，留下了文献与实物，它的名称有秦琵琶(阮咸)，曲项琵琶，五弦琵琶，双凤琵琶，龙首琵琶，大忽雷、小忽雷等。又《文献通考》说：北齐李搔，李德忱造八弦，唐开元中郑喜子造七弦琵琶，唐天宝中史盛造六弦琵琶，今皆不传。琵琶类乐器的实物传于现在的有阮咸（又变形为月琴)、五弦琵琶、四弦曲项琵琶，大忽雷、小忽雷等，(还有闽南的乡琵琶与山东的柳(叶)琴，也是这类乐器的一种。山东唱柳子，即由用柳琴伴奏，闽南戏使用的琵琶，腹部有两个共鸣孔，还是古制。)阮咸是从中国古乐弦鼗演变，也称秦汉子、秦琵琶。其他从它的来源、或称龟兹琵琶，(龟兹音 Kucha，即库车）或称胡琵琶，或称胡琴。这中间以龟兹琵琶，影响唐代乐律最大，应该推考名实，提出来作更详细的研究。

龟兹琵琶的名称，始见于《通典》，《通典》（卷一四六)说："后魏平中原，复获之（龟兹乐)，有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至孙妙达，尤为北齐文宣所重。"龟兹琵琶也叫胡琵琶，所以《北史(卷九十二)恩倖传》说："曹僧奴子妙达以能弹琵琶甚被宠遇，开府

封王。”曹氏三代世传龟兹琵琶，所以说胡琵琶也就是龟兹琵琶。又“隋书(卷十四)音乐志»说：“周武帝时（宇文邕公元 561—578），有龟兹人曰苏祗婆（Sujiva）从突厥皇后入国，善胡琵琶。”«旧五代史(卷一四五)乐志下»说：“郑译因龟兹琵琶七音，以应月律。”胡琵琶与龟兹琵琶，两名可以互用。盖因龟兹为胡乐的中心，所以说胡琵琶也就是指的龟兹琵琶。在当时龟兹的音乐舞蹈很盛，所存的史料也较多。«大唐西域记»(卷一)说：“屈支国管弦伎乐，特善诸国。”屈支也就是龟兹（Kucha）的另一译音。«唐书»(卷二二)说：“周隋管弦杂曲数百，皆西凉乐也。鼓舞曲皆龟兹乐也。”西凉乐实在也就是龟兹乐的变形。«通典»（卷一四六)说：“西凉乐者，起符氏之末，吕光、沮渠蒙逊、据有凉州，变龟兹声为之，号为«秦汉伎»。后魏太武(拓跋焘公元 424—451）既平河西得之，谓之«西凉乐»。”所以说周隋杂曲，也应属于龟兹乐。到唐玄宗李隆基时，有坐立二部伎，也重龟兹乐。据«通典»(卷一四六)立部伎说：“皆擂大鼓，杂以龟兹乐声。”坐部伎说：“皆用龟兹乐。”又说：“坐部伎即燕乐，以琵琶为主，故谓之琵琶曲。”龟兹乐在中国乐坛上，当时达到风靡一时的盛况。至于龟兹琵琶的七调，更夺中国旧传的乐律而代兴。日本林谦三氏所著«隋唐燕乐调研究»（郭沫若氏中译本），讨论颇详，容后更述。当南北朝隋唐时代（公元 386—907），亘五百年间的封建王朝，龟兹的音乐家也甚见重。如曹妙达、苏祗婆等① 就是一例。唐十部中所用的主要乐器，为竖箜篌、琵琶、五弦、笛、筚篥、都昙鼓，毛员鼓，羯鼓，铜钹，贝等，在龟兹乐伎中，皆常使用。由以上证例看，龟兹乐与中原音乐已结成了血肉关系，龟兹民族音乐家，在宫廷及民间，都得到爱重，龟兹琵琶已成了中国民族乐队中的一个重要组成部分。

四弦曲项琵琶及五弦琵琶，均出龟兹，前引岸边氏论著，以为龟兹琵琶，系指五弦琵琶而言，但求之史实，当时代表乐坛的是四弦曲项琵琶，也就是苏祗婆龟兹琵琶七调所用以定律的琵琶。«通典»（卷一四二)明说：“后魏武宣以后，始爱胡声，洎于迁都，屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡篪(笛)胡鼓、铜钹、打沙锣、胡舞，铿锵镗镗，洪心骇耳。”屈茨与拘夷，丘慈、归兹、屈支、龟兹等名，都是 Kucha 的不同译音。龟兹琵琶与五弦，«通典»明分为二，所说龟兹琵琶，就是四弦曲项琵琶。据林谦三氏的研究，苏祗婆龟兹琵琶七调所用的是四弦四柱曲项琵琶。五弦琵琶虽盛行于隋唐，据宋陈旸«乐书»说：到宋代教坊，已经不复见用，惟尚曲项琵琶。辽东陵壁画所见，及故宫所藏演乐图。也都是四弦四柱。五弦与四弦，都曾东传日本，但似乎只有曲项四弦独盛。到今天在中国的乐坛，五弦琵琶已成历史的陈迹，曲项琵琶，依然盛行，并足见这种四弦曲项琵琶在东方乐坛上势力的普遍与悠久了。

龟兹琵琶东传，初由龟兹的乐人教习，所以抱持拨弹的方法，也如龟兹的旧习。试看波斯、印度以及我国西域的古代壁画，抱持琵琶的方法，都是体横怀中，首微下倾，以左手持颈、抚按律度，右手就腹部拨弹。中国石刻及陶俑乐人，也是如此。在琵琶的腹部，唐宋时

① 据杨宪益氏的研究，曹妙达，苏祗婆梵文名字相同，是 Sujiva 的意译和音译，可能同一人。见所著«零墨新笺»页 16，1947 上海中华版。

代往往作画，画面皆横列。因为琵琶首向左倾横抱，看起来就正了。现在正仓院所藏的曲项及五弦，腹部的绘画，都是如此。正仓院所藏五弦，腹部上绘一树，下绘一人骑骆驼，皆横列向右，可为证例。德国李考克(Le coq)在古代高昌摩尼寺所取走的维兀儿语古摩尼教经典，其上边缘饰图有弹奏四弦曲项琵琶图(羽田亨《西域文明史概论》第二版图转载)英人斯坦因在土鲁番石窟寺壁上取走的佛画，其中也有弹四弦曲项琵琶图，手中持有拨板。(见斯坦因《西域考古记》第一百二十图)，又斯坦因在敦煌千佛洞取走的药师佛画像（见前引书一百〇九图)，其中下段有一位舞女在六位乐师之间舞蹈，乐师中有两人奏四弦琵琶，都是横抱用拨弹奏，三图的琵琶胴部，似都有绘画。但未睹实物，仅据图录，不甚明晰。据马衡教授说：曾见唐人画，上绘彩舆，乐众相随。其中所弹琵琶腹部，绘山水一小景，也是横列。又徐悲鸿教授所藏朝元仙仗图（因人物八十七，又名八十七神仙图）其中弹奏琵琶，也是横抱，与西陲壁画所见皆同。现在中国抱持琵琶的方法，已经大大的发展进步，改变了隋唐旧式。在弹奏的律度上增添了四相十品，扩大了音域，手指的上下移动，必须更加灵活，下移的音域加长，不能不改变方式，立抱怀中，这是中国音乐艺术的一大创造。并且也影响到其他民族，例如公元七至九世纪时，印度尼西亚保若布陀尔（Barobdur）寺的浮雕石刻中，乐人奏流脱(Lute)，也已经作立抱的形式了。

龟兹琵琶弹奏的方法，原来使用拨板，传入中原以后，至唐代仍然如此。(见前图）《乐府杂录》说："曹刚善运拨若风雨。"所以白居易《琵琶行》诗说："转轴拨弦三两声。"又说："曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。"又说："沉吟放拨插弦中"《听琵琶伎略略弹琵琶》诗说："腕软拨头轻，新教略略成：四弦千遍语，一曲万重情。"《听曹刚琵琶兼示重莲》诗说："拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。"《琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》诗说："四弦谱出是新声，珠颗泪霑金杆拨。"等等，都可为证。用拨虽然无后世用指的灵便，但若使用纯熟，也能自得其妙。不过唐时的音乐家，不安于这种陈规旧法，以他们的智慧，独抒创造，渐改为用手指弹奏。试看《琵琶行》中，"轻拢慢拈抹复挑，初为霓裳后绿腰。"以及元微之《琵琶歌》"绿腰散序多拢拈"等句，则调弦弹奏的姿态，犹跃然于纸上，有拢有拈，有抹有挑，各种指法，灵活异常，这个艺术的创造，为琵琶的演奏，增加了无限的技巧，这正是中国人民的智慧表现。

舍弃拨弹而用指弹，已经开始于唐。《乐府杂录》说："奏琵琶有两法，用拨弹，用手奏，是从人之所好而已。"在贞观初年(公元627—649）太常乐工裴神符，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》、三曲声度清美，太宗(李世民，公元627—649)深爱之。高宗（李治公元650—683）末，其伎遂盛。神符又为五弦名手，始用手弹，后人习为挡琵琶。与曹刚同时的有裴兴奴，也善琵琶，长于拢拈。裴氏出于疏勒，与曹氏都是我国西部的乐人。《旧唐书(卷二十九)音乐志》说："案旧琵琶皆以木拨弹之。太宗贞观始有手弹之法，今所谓挡琵琶者是也。"到玄宗时（李隆基公元712—741)，称为挡弹家。崔令钦《教坊记》说："开元十一年(公

元723)，初制《圣寿乐》，令诸女衣五方色衣以歌舞之。宜春院女教一日便堪上场，惟挡弹家弥月不成。至戏日，上令宜春院人为首尾，挡弹家在行间，令学其举手也。”后来有挡弹词的名称，也就是琵琶伴奏的歌词，大概就从唐代开始。中国所固有的乐器，如琴瑟筝弦，都用指弹，也就是长期习惯于挡弹的方法。西域乐人，在中原既久，也学习了中原的弹奏技巧。在唐代开始使用于胡乐。现在日本弹奏三味线和弹奏琵琶，仍然使用拨板，这正是古法的遗留。用拨板弹奏，也还保存在其他地方，如波斯小型画（Miniatur panting）中所见的那样，可见这种古代习用的方法，延续得很久。中国的艺人，勇于创造和改进，为琵琶发展出新的指法，也就在中国的乐坛上，独具特殊的音色，为这种古老的乐器，展放异彩。试听今天所弹奏的琵琶乐曲，声调激动人心，富于情感，指法丰富，千变万化，把这种传统的千年以前的古乐器，更赋以新的艺术手法，中国劳动人民的智慧，正是潜藏着不可估计的力量。

4. 筚篥

筚篥也是西域伊朗系乐器，从丝绸之路传到东方。这个乐器的名称，可能是从古代龟兹(库车)语的译音而来。关于这一问题，日本林谦三氏有较详细的研究。他在《筚篥的语源》①一文中说:“筚篥是以芦茎为簧，短竹为管的竖笛。传在日本的，正和古记一致，具有九孔，盖属唐时的遗制”。这种乐器至今犹流传于中国，从中国传入朝鲜和日本，现在也都存在，可以找到通行的仍在吹奏的标本。它东传日本，是在唐代，至今奈良正仓院中，犹保存着唐代的古器，为日本国家藏宝之一。

关于它东传的时代，却有不同的说法。旧说是从汉代传入。汉代的鼓吹铙歌，其骑吹曲中有角，在出土的汉俑中，有骑马吹角的形象，过去曾把这种角与筚篥，混为一谈。这是首需辨明的一点。角是羌族的乐器，其形制与筚篥各异。它可能起源于西方，传入中国的时代却较筚篥为早。羌族为我国西部的原住民族，曾与周人联盟，击败了殷人，姜氏便是羌族，在今山东省建立过封国(齐国)，在渭河流域为其发祥之地。她是中国主要民族之一，汉以前以畜牧为主要生产。游牧着众多的马群，曾使用过这种乐器。汉许慎《说文解字》说:

“䍧羌人所吹角，屠角䍧，以惊马也。从角䍧声、古文诽(bei)字。”

这是用两个或字倒合起来，加在角字之上，后来以其难写，简化为䍧，就叫屠䍧。屠䍧为羌胡乐器之名，属于角类，与后来的筚篥属于竹制者不同。筚篥初传入时，写作“必栗”。南北朝时，宋何承天《纂文》说:“必栗者，羌胡乐器名也”。②

这是最早的写法，名为“必栗”，大概是从乐音译名，后来另造新字“筚篥”，也必须念作“必栗”。《通典》又举出“悲篥”的名称，说是:

“筚篥,本名悲篥，出于胡中，声悲。(以芦为首，竹为管)”。此器叫做“必栗”，“悲篥”，“筚篥”,都是一个语源的音译，但它代表着前后不同时代，“必栗”是其原始的写法,“悲篥”是

① 参看林谦三《东亚乐器考》中译本1962年音乐出版社版375页。

② 见《一切经音义》引《佛本行集经》。

其较后的写法，到了更造新字，写成“筚篥”，这已到隋唐时代，在隋译佛典和《隋书》中，成了固定的汉字专名，以至传之朝鲜和日本，也都用这个名称了。至唐中叶后，又写作“觱篥”，则是所谓儒者之流，处处好古，受了《说文》的影响，望文生意的错误。屠觱之与筚篥，并无关系，林谦三的说法是可从的，而乃，劳弗尔的说法，以为筚篥起于汉许慎《说文》的“觱”，这意见只好弃置不顾了。①

筚篥盛行于隋唐，在隋九部，唐十部乐中，使用甚广。有大筚篥，小筚篥，桃皮筚篥等区别，隋唐宴享的胡乐中，以龟兹(库车)乐为主，此外天竺(印度)乐，疏勒乐，安国(今乌兹别克共和国的布哈拉)乐，高昌(今新疆吐鲁番)乐(《隋志》无)等，都有筚篥。形状或有不同，都以龟兹语名为代表。此器源出龟兹的文献，如唐李颀(玄宗时)《听安万善吹筚篥歌》说：

“此乐本自龟兹出”。

令狐揆《乐要》(《事物纪原》引)说：

“筚篥出于胡中，或出龟兹国也。”

《乐府杂录》也说：

“觱篥者，本龟兹国乐也。亦曰悲篥，有类于笳。”

这些传说虽则出于一源，但社会易于传信，却有其一定的理由。因为龟兹在西域，特别以音乐著名，唐玄奘《大唐西域记》说：屈支国(即龟兹)

“管弦伎乐，特善诸国。”

筚篥虽则是西域各民族通用的乐器，因而就以龟兹为代表。自晋武帝太元七年(公元382年《晋书·吕光传》《隋书·音乐志》并载)吕光自龟兹取来了乐伎和乐器，遂大行于当时。历南北朝而至隋唐，风行朝野，自达官以至庶民百姓，擅长演奏的不少。这中间仍以西域人最擅胜场。《乐府杂录》有一段故事说：

“德宗朝，有尉迟青，官至将军。大历中，幽州有王麻奴者，善此伎(筚篥)，河北推为第一手，恃其艺，倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。时有从事姓卢，不记名。台拜入京，临歧把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒曰：‘汝艺亦不足称，殊不知上国有尉迟将军，冠绝今古！’麻奴怒曰：‘某此艺海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。’不数月到京，访尉迟青所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。尉迟青每经其门如不闻。麻奴不平，乃求谒见，阍者不纳，原赂之，方得见通。青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部羝曲》，曲终，汗浃其背，尉迟颔颐而已。谓曰：‘此曲何必高般涉调，徒费许多气力也。’即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢曰：‘边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌，今日幸闻天乐，方悟前非。’”

这个故事说了两个情况：一是筚篥在社会上的普遍喜爱，擅此技的，有民间著名的艺人。二是从西域来的音乐名手，虽居高位，仍常演奏，以至与民间艺人，争一日之长。因为熟悉曲

① 见林谦三前书《筚篥的语源》。

调与乐器的使用性能，所以从容不迫，吐舒自如。此皆源出中国西部，习之已久的原故。但麻奴仍不失为民间推崇的艺人。

筚篥中有银字管，盖较为细小。日本林谦三氏有说:① 筚篥也叫做管子，以软芦为舌，大概与笳管是同类的乐器，因此往往混称。不过笳管较筚篥的传入，见于记录的较早。汉末蔡文姬(琰)作《胡笳十八拍》，是一个著名的历史故事。所用的乐器，就是胡笳。这种乐器在南北朝时，大小不止一种，有大筚篥，小筚篥，桃皮筚篥等，日本并传有双筚篥。直到现在，既叫筚篥，也叫管子，或称芦管。在从今以前五十年的旧社会，僧人作法事或赛会时，还吹奏筚篥，是婆罗门所传。这可以看出它既渊源于西域，又与佛曲关系如此之深。至于桃皮筚篥一种，旧说卷桃皮为之，且有卷柳皮为之的。桃皮未曾试过。若柳皮的管子，则幼时在农村，常以此为玩具。其制法将手指粗的柳枝，抽去其中的柳骨，保留着完整的柳皮，成一空筒，也可在管腔上穿孔，这就成为柳皮筚篥；推想起来，若用桃枝制作，也就是桃皮筚篥了。这种乐音，声哑有如悲咽，所以有悲笳和哑筚篥的名称，但小筚篥的声音，是比较激越而高亢的。这种乐器，在唐代宫廷的十部乐中，都是主要乐器，其见于唐代歌咏的颇多，这里略举一二:

李颀《听安万善吹筚篥歌》说:

南山截竹为筚篥，　　此乐本自龟兹出;
流传汉地曲转奇。
凉州胡人为我吹，　　傍邻闻者多叹息;
远客思乡皆泪垂。
世人解听不解赏，　　晨飚风中自来往。
枯桑老柏寒飕飕，　　九雏鸣凤乱啾啾。
……
变调如闻杨柳春，　　上林繁花照眼新。……

又白居易《小童薛阳陶吹筚篥歌》说:

剪削乾芦插寒竹，　　九孔漏声五音足。
近来吹者谁得名，　　关璀已死李衮生。
衮今又老谁其嗣，　　薛氏乐童年十二。②

---

① 见林谦三《东亚乐器考》中译本 400 页。

② 关于薛阳陶《桂苑丛谈》有一段记载说:
"咸通中(860—874)丞相姑藏公拜端揆日，自大梁移镇淮海，一日，公召陶同游，问及往日芦管之事。陶因献朱崖陆鬯元白所撰歌一曲，公益喜之。次出芦管，即于兹亭(赏心亭)奏之。其管绝微，每于一筚篥管中，常容三管也。声如天际自然而来，情思宽闲；公大佳赏之"。薛阳陶为九世纪人，是当时培养的青年艺人。所用小管，盖即银字管之类。《宋史·乐志》说:"太平兴国中，选东西班习乐者，乐器独用银字筚篥、小笛、小笙，每骑从车驾而奏乐；或巡方，则夜奏于行宫殿廷。银字筚篥与小笛、小笙为偶，可见是细管。
又《卢氏杂说》云：文宗善吹小管，时法师文溆为人内大德，一日得罪流之。弟子入内收拾院中籍人家具辇，犹

指点之下师授声，　　含嚼之间天与气。……
翕然作声疑管裂，　　诎然声尽疑刀截。
有时腕软无筋骨，　　有时顿挫生棱节。
急声圆转促不断，　　轹轹辚辚似珠贯。
缓声展引长有条，　　有条直直如笔描。
下声乍坠石沉重，　　高声忽举云飘萧。……
……
细丝碎竹徒纷纷，　　宫调一声雄出群。
众音觥缕不落道，　　有如部伍随将军。……
……

从这两首唐人的诗歌中，可以看出它源出龟兹，从西域传入后，当初擅奏此种乐器的，也是西域乐人。如安万善是安国种姓，也就是伊朗系的乐工。自传入中原后，传习的人颇众，能手也就多了。

从李颀的诗中，说明它从龟兹流传汉地，带来不少新的乐曲。在凉州的胡人安万善，是吹奏筚篥的名手，这种悲凉的声音，使人感动，如闻《陇头》、《折杨柳》的变调。

从白居易的诗中，首先说明这种乐器的制造，是以芦为簧，以竹为管，管有九孔，这和日本正仓院所保存的唐代实物，恰相一致。白诗又举出当时几位吹奏的名手，并且把吹奏时的声调情态，形容尽致。高音低音，急声缓声。顿挫抑扬，圆转不断。其他的细丝碎竹，都赶不上这种乐器的高亢。经过这两位名诗人的歌咏，这种乐器的流传，可见深受当时社会的欢迎。善吹筚篥的西域人，除了龟兹和安国以外，南疆的于田尉迟氏，也擅长此技，前引尉迟青在于田系贵族，在长安为显宦，是八世纪人。他折服了幽州筚篥名手王麻奴，艺术固高，地位也有关系。这种乐器，像这样遍于朝野上下，风行隋唐时代，并且传播到朝鲜日本，保存至今，为广大的社会群众所爱好，成为我们民族吹奏乐中的主要乐器，已经一千余年了。

二、西域传入的“鼓吹铙歌”乐曲及乐器

中国由西域传来的乐器还不止前节所述的几种，如都昙鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等，都未述及。羯鼓的流行，有畸形的发展，容后再述。追溯早期，在西汉时，张骞通西域，输入了

作法师讲声，上采其声为曲子，号《文溆子》。是此小管，亦即筚篥。《文溆子》殆婆罗门曲调，僧众善吹筚篥，自唐已然。又《乐书》说：“婆罗门乐，与四夷同列，其乐用漆觱篥二，齐鼓一。”《乐书》又说：“唐九部夷乐有漆觱篥焉。”是漆筚篥为婆罗门所专用，曾见佛教僧所吹即此类。

关于李衮，唐《国史补》记有一段故事：“李衮善歌于江外，名动京师。崔昭入朝，密载而至。乃邀宾客，请第一部乐及京邑之名倡，以为盛会。昭言有表弟，请登末座。令衮敝衣而出。满座嗤笑之。少顷命酒。昭曰：请表弟歌。座中又笑。及喉啭一声，乐人皆大惊曰：是李八郎也。罗拜之。”白诗中所说的李衮，应即此人。

不少乐器和乐调。崔豹《古今注》说："横吹、胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，唯得"摩诃兜勒"二曲，李延年因胡曲，更造新声二十八解。乘舆以为武乐，后汉以给边将军。和帝时(公元89—104年)，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存。世用者《黄鹤(晋志作鹄)》、《陇头》、《入关》、《出关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄华(晋志作覃)子》、《赤之阳》、《望行人》，等十四曲。"《晋书(卷二十三)乐志》说："胡角者本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。"汉时所谓横吹，疑即横笛，为鼓吹乐中的重要乐器。马融《长笛赋》说："此器起于近世，出于羌中"，因此又称羌笛或胡笛。《宋书乐志》说："今有胡篪，出于胡吹，非雅乐也"。《隋书乐志》载：西凉乐器有横笛。横笛的名称，当开始于周、隋之间。今日本奈良正仓院，保存有横笛，为唐代的遗宝。《文献通考》(乐考五)说："大横吹，小横吹，并以竹为之。笛之类也。"是横吹可能就是横笛。名之为横吹，盖以别于竖吹。清徐养原《笛律》说："大抵汉魏六朝所谓笛，皆竖笛也。自京房以来，及蔡邕、桓伊之所吹，胥是物也。唐人所谓笛，乃横笛也。凡宁王李谟之所吹，胥是物也。"(按唐代竖吹者有"尺八"似洞箫而长尺八，故名。今正仓院犹存唐物，日本至今仍常奏此乐。)是竖吹由管演进，名之为箫，排箫则排列诸管为之。笛则出于我国西部的少数民族。所以唐人诗说："羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"又说"更吹羌笛关山月"。《关山月》、《折杨柳》，都是汉横吹曲。羌族是我国的西藏民族，胡族是我国的东北民族，这两个民族的文化艺术，为中华民族文化的一个组成部分，仍自保有其独具的色彩。横吹的输入，开始于汉，演变而为笛。至于竖笛也叫纵笛，日本田边尚雄说："纵笛原于西亚，为美索不达米亚(Mesopatamia)，犹太，埃及、希腊古代常吹的乐器，其种类有二，一于吹口处插一芦舌，即筚篥的一种，另一于吹口处仅切斜口，与现在的洞箫相类。纵笛也出于波斯，其输入中国的时代已很早，也是从西域东传的伊朗系乐器。洞箫的声音与横笛相反。笛音嘹亮而箫声低沉。唐人词"箫声咽，秦娥梦断秦楼月"；苏轼赋，"客有吹洞箫者，倚歌而和之。其声呜呜然，如怨如慕，如泣如诉。"正说明了洞箫的音调特点。近于呜咽的低沉。

笛本来是以竹为之，但是自唐以来，却不拘拘于竹制。曾见铁笛和玉笛，玉笛尤常见于唐人诗中。如说："黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花"。如说："谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城；此夜曲中闻折柳，何人不动故园情"。落梅、折柳，都是笛曲古调。《羯鼓录》说玄宗尤爱羯鼓和玉笛，唐时玉制的笛子，不仅宫廷吹奏，也曾散入民间。①

笛原是西域传来的乐器，但是它久已盛行于我国民间，忘记它所从来的道路了。

关于张骞从西域输入的《摩诃兜勒》曲调，日本桑原隲藏说是源出印度，② 今按摩诃之意为大，兜勒之意未详，未敢即断是印度所传，但它是外来语的译音是可以断言的。汉代李延年

① 1956年，曾在故宫东华门外古物肆中，得一青玉长笛，以银镶孔，流苏作结。苍润如竹，声音清美。云是从宫廷中流出的前代珍物。惟不能如唐乐小忽雷的流传有绪，未敢确定它的年代，唐宫玉笛，或者似此。

② 参看桑原博士《张骞西征考》。

因之更造新声二十八解，遂使汉代的音乐，有了新的变化。蔡邕《礼乐志》说："武帝(刘彻公元前140—前87年)定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜颂，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。其乐凡有四品；一曰大予乐。典郊庙上陵殿诸食举之。二曰周颂雅乐。典辟雍飨射，六宗社稷用之。三曰黄门鼓吹，天子享乐群臣用之。四曰短箫铙歌，军中用之。"其中鼓吹与铙歌两类，就是新造的乐曲。鼓吹铙歌的乐器，来自西域，其曲调到汉以后，又有新的发展。也有说是中原汉族乐中所固有的。如蔡邕《礼乐志》说："汉乐四品，其四曰'短箫铙歌'，军乐也。黄帝岐伯所作，以揭德建武，劝士讽敌也"。《宋书乐志》引《司马志》说：得意则恺乐恺歌，雍门周说孟尝君鼓吹于不测之渊，此为鼓吹之始。"以上的说法，难免出于依托推想，未可轻于置信。《乐府诗集》(卷十六)及王应麟《玉海》(卷一百十)引刘瑊定《军礼》说："鼓吹未知其始也。汉班壹(按《汉书》(卷一百叙传七十下)云：始皇之末，班壹避秦于楼烦，致牛马数千群。值汉初定，与民无禁。当孝惠高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹。年百余岁以寿终。)雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫，非八音也。"按笳为胡中乐器，其为胡乐可知。从班壹这一段故事看，它是从边地传入内地，盖其初边军将帅，用胡乐以壮声威，后渐用之朝廷，则赐臣下的有功勋者以表示宠荣。所以《西京杂记》说："汉大驾祠甘泉汾阴，备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹"。晋《中兴书》说："汉武帝时，郁林、苍梧等七郡，皆假鼓吹"。《东观汉记》说："建初(公元76—83)中，班超初拜长史，假鼓吹幢麾"。崔豹《古今注》说："短箫铙歌，鼓吹之一章尔，亦以赐有功诸侯"。看这些文献记录，这种从边地传入的殊方音乐，深中当时封建统治阶级的爱好，在汉代的封建王朝中，有了进一步的发展。①

《鼓吹铙歌》，在汉代初输入的时候。《鼓吹》与《铙歌》本来是两种；到魏晋时代，才统叫做《鼓吹》。《乐府诗集》(卷十六)说：《黄门鼓吹》、《短箫铙歌》与《横吹曲》，得通名《鼓吹》。但所用异耳"。杜佑《通典》(卷一四六)说："北狄乐皆马上乐也。《鼓吹》本军旅之音，马上奏之。"郑樵《通志》也说："汉《短箫铙歌》二十二曲，亦曰《鼓吹曲》。按汉、晋谓之《短箫铙歌》、南北朝谓之《鼓吹曲》。"《短箫铙歌》原是汉代的军乐，短箫也就是排箫，在汉魏的陶俑中，曾遗存有吹奏这种乐器的形状。旧曾藏有一个(见图)。据《绀珠》说："短箫二十一管，军中乐"。《通考》说："二十一管箫。此箫取七音而三倍之。龟兹部所用，岂宜存之，以乱华音哉。"据此，这种短箫应是从西域输入，而非中原固有的乐器。《通考》所说的二十一管箫，实在就是排箫。这种乐器，在唐代曾东传日本，现在唐代的遗器，还保存在日本奈良正仓院中。《东大寺献物帐》叫做甘竹箫。这也就是今时口琴的先导。《通考》又有《铙歌鼓吹辩》说："盖铙歌上同于国家之雅颂，而《鼓吹》下侪于臣下之卤簿，非惟所用尊卑悬殊，而俱取以为军中之乐矣。至唐宋则又以二名合为一，而以为乘舆警严之乐，然则所用搁鼓、金钲、铙、鼓、箫、笳、横吹、长鸣、筚篥之属，皆俗乐也。"《通考》把这些乐器统指为胡乐，也就是我国西部少

① 参看孔德著：《外族音乐流传中国史》。

数民族的音乐，《短箫铙歌》之起源于西域，殆无疑问。蔡邕说是黄帝命岐伯所造，可见到后汉三国时，已经与汉民族的音乐同化了。

考短箫铙歌所用乐器，如金钲、铙、笳之类，都属于胡乐。《通考》引韦昭说："丁宁、钲也。……胡乐铜钲、如大铜疊、似铜盘、悬于簴而击之，南蛮之器。"笳为胡乐，已见前述。杜摯《笳赋》说："李伯阳入西戎所造"。唐刘商《胡笳曲序》说："胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之声，后董生以琴写胡笳声为十八拍，今所传者，木管三孔，长二尺四寸，清笳吹乐有此器。"横吹即胡笛。《通考》说："大横吹、小横吹，并以竹为之，笛之类也"。长鸣也是胡角之类。《通考》说："双角亦名长鸣角，书记所不载。或曰羌胡以惊中国马"。《通雅》（卷三十）说："长鸣，今时之号筒也。口圆而长如竹筒。一尺五寸，又有小柄空管，从桶中抽出吹之"。其他若筚篥等乐器，已见前述，其乐器，大抵皆出于西域，因此可知鼓吹铙歌，是汉代早期从西域输入的音乐，而张骞通西域，传摩诃兜勒二曲，便是其早期的介绍者。

鼓吹铙歌本来是马上所奏的乐曲。因此开始用为军乐。在汉武帝刘彻时，著名的音乐艺人李延年，改造胡曲，加上新声，渐成华化，溯其源流，带有西域乐的色彩是很浓重的。至今汉代所遗留的陶俑，有吹角的乐人，骑在马上，做胡人的戎装，雄姿英发，鼓动着汉代的军旅，去和敌人斗争，还跃然可见。

汉代初传入的铙歌，有声无词，李延年所作的新声二十八解，也还是带有西方民族的情调，与传统的楚辞、汉诗不类。到《晋书乐志》，始载其名。《乐志》说："汉时有《短箫铙歌》之乐，其曲有《朱鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《雍离》、《战城南》、《巫山高》、《将近酒》、《马君黄》、《上陵》、《有所思》、《雉子斑》、《圣人出》、《芳树》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石榴》、《务成》、《玄云》、《黄爵行》、《钓竿》等曲。列于鼓吹，多叙战阵之事。"到《宋书乐志》始载《汉铙歌十八曲》词，并引《建初录》说："《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》、皆《骑吹曲》，非《鼓吹曲》。"到唐吴兢的《乐府古题要解》说：《钓竿》一篇，晋代亦称为汉。止于十八，恐非是也。"是汉铙歌原只十八曲。《晋书》所载，或有杂曲羼入"。《晋书乐志》又说："魏受命，使缪袭造《鼓吹十二曲》以代汉曲。吴使韦昭制《鼓吹十二曲》。晋武帝令傅玄制《鼓吹二十二篇》以代魏曲。《宋书乐志》有今《鼓吹铙歌》词《上邪曲》、《晚芝田》、《艾张曲》等十六解。注说："乐人以声音相传，词不可复解。"汉《鼓吹铙歌》十八曲，今俱存在。《古今乐录》也说"字多讹误"。大概从西方初入中原，多由译音转变，例如"也不罗"的转为《也罗索》，《木斛砂》的转为《牧濩歌》（穆濩原为摩尼教中僧职名称，又《牧濩歌》为波斯火祆教歌曲。考证见宋姚宽《西溪丛话》卷下《论牧濩歌》条）。其语源大抵出于西域，一时不明其意，惟写其音，皆是显著的例子。而译音的转变，大抵先由同音转为半有意义。例如《辍耕录》卷下所载：元达达曲中的《额埒苏》，译音转为《摇落四》。《栋丹巴》转为《洞洞伯》，《锡里森》转为《削浪花》，虽则是半系音译，而已兼含有汉意。十八曲歌词由西域输入，虽然已经汉化，但仍有不可解处。大概是西域原来的音调，仍有残存于其中的。至于《鼓吹》的演奏情

况，今存陆机《鼓吹赋》(《艺文类聚》卷六十八)中，还可以略见大概：赋说：

鼓砰砰以轻披，　　箫嘈嘈而微吟。
咏《悲翁》之流恩(恩当作思)，怨《高台》之难临。
顾穹谷以含哀，　　仰归云而落音。
节应气以舒卷，　　响临风而浮沉。
马顿迹而增鸣，　　士嚬蹙而沾襟。
若乃巡郊泽，　　戏野垌。
奏《君马》，　　咏《南城》。
惨《巫山》之遐险，　　叹《芳树》之可荣。

在这篇赋里，曾引《思悲翁》、《临高台》、《君马黄》、《战城南》、《巫山高》、《芳树》等六曲，演奏之际，鼓砰砰而箫嘈嘈，箫鼓自应是主要的乐器。所谓鼓吹，也许就是击鼓吹箫的意思。《隋书乐志》载，“其制鼓吹一部十八人。则箫十三人，笳二人，鼓一人。”除了箫鼓而外，笳也是组成这个鼓吹乐部的一种①。其后南朝民间，流行箫鼓儿词，或者是其遗制。排箫却被笙所代替了。近世各地民间，凡有婚丧宴饮，率有鼓吹一部，有唢呐二，以代古代吹笳，笙二，(即代古的排箫)，铜铙二，铜锣一(即古之铜钲)号角一，(即古之长鸣)，三眼枪一，于登程时鸣放。乘舆或出柩，以此乐队为前导，则犹是古代鼓吹乐的遗存。《史记》所谓“民间祀尚有鼓舞乐。”，这个习俗相传已经很久了。

汉代输入的西域乐曲，早期的就是《鼓吹》与《铙歌》，下迄宋齐，并用汉曲(见《隋书音乐志》)。乐曲的名称，虽然随时代有所更改，声音曲度的变化很少。《宋书乐志》所说：“自汉以来，依此自造新诗而已。”在汉代开始依新声而制曲的，以李延年的成就为多。但是犹杂有塞外之音、字句多不可解，曲调也多失传。其后缪袭，傅玄、韦昭诸人所作，已改易成文人的新词。这种西域乐曲，入华既久，在封建朝廷，边疆部队，常常演奏，从西汉(公元前140年)到南北朝(公元580年)绵亘七百余年的长时间，这中间又传来了西域各民族新的乐舞，由隋代的七部发展到唐代的十部，凡十四国之乐，聚于宫廷。这种上代的《鼓吹铙歌》，除民间尚有保存，已经不为统治者所好，纵郊庙备用，仅存仪式，已经雅乐化了。至于六朝隋唐的拟古诗人，如郭茂倩《乐府诗集》中所收集的不少拟古作品，都与原来的汉魏古曲，相去渐远。唐代大诗人李白，生于西域碎叶，但他所拟作的《乐府》诗，如《战城南》、《野田黄雀行》、《雉朝飞》、《于阗采花》、《设辟邪伎鼓吹》、《雉子班曲》、《上之回》、《君马黄》、《折杨柳》、《天马歌》等等，都不过是袭用旧名，别抒新意，与汉魏旧曲，并不相涉，也不是汉代传来的西域古老曲调，这是时代的变迁发展，新的代替了旧的，推陈出新必然的趋势。音乐的演进，也并不例外。人类不断的有所发明，有所创造，有所贡献，在盛唐时代又到一个封建王朝文化发展的高峰，汉魏的《鼓吹铙歌》已让位给隋唐的燕乐了。

① 参看贺昌群氏著:《元曲概论》。

三、西域乐人与乐部组织的东来

从汉魏以来，中原与西域，交通渐繁。自葱岭以西，远至阿剌伯、东罗马，商贾往来不绝，这一条丝路，沟通了东西方的文化，把东方的汉族文明，带向西方，西方的艺术家们，也倾心景慕，远来长安。后魏杨衒之《洛阳伽兰记》(卷三)说："自葱岭以西至大秦，百国千城，莫不欢附。胡商贩客，日奔塞下。所谓尽天地之区，已乐中国风土，因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家"。其盛况可以想见。在南北朝时，西域的乐舞艺人，自龟兹、安国、于阗，疏勒等地来者，更为频繁。尤其是北魏、北周、北齐，因为与西域壤地相接，西域人入境定居的更多。加之北齐后主高纬(公元565—575)，尤好胡乐，尝重用西域的乐工，甚至宠以高官，开府封王的。《隋书音乐志》说：后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁习淫声，争新哀怨。故曹妙达，安末弱，安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事"。《新唐书李纲传》说"齐高纬封曹妙达为王，以安马驹开府，有国家者，可以鉴戒。"曹姓与安姓，都是昭武九姓之地。曹国有东曹、西曹、中曹之别，东曹或叫率都沙那，劫布坦那，苏都识匿，凡四名。居波悉山之阴，是汉贰师城属地。苏对沙那疑即 Sudarsana 的对音。东北距战提，即今之 Khojend，北至石，即今之塔什干(Tashkend)，西北至康，即今之撒马尔干 (Samrkand)。北至宁远，即今之 Ferghana，南至吐火罗，即古代的 Tokharastan，其地应为现在的 Uratepe，也就是汉代大宛的贵山王城。西曹治瑟底痕城，即 Isehtikham 的对音。中曹居西曹、东曹之北。安国一名布豁，又名捕喝，西濒乌浒河 (Oxus) 即今之布哈拉(Bokhara)。唐显庆时(公元656—660)以为安息州①。安姓曹姓皆西域人，当时这些地域，皆归属于唐，因此也都深染华化，在文化艺术上，为中国这一时代的音乐，增添了不少新的色彩，流布社会，成了新的好尚。《北史(卷九十二)恩倖传》曾说："胡小儿曹僧奴子妙达，以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱封王开府"。《旧唐书言乐志》也说："后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋所重，常自击胡鼓以和之"。曹氏自北齐至唐，父、祖、子孙、兄、妹，皆称琵琶名手。《北史(卷四)后妃传下》说：后主高纬之后昭仪，亦善好琵琶。优遇曹僧奴之女。曹氏到唐代声名益噪，一门显贵。唐段安节《乐府杂录》载：曹保，保之子善才，善才之子刚，都擅长琵琶。与北齐曹婆罗门一家，互相辉映，或者就是他们的后裔。曹氏一家，常见于当时诗人的歌咏。白居易有《听曹刚琵琶兼示重莲代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》；李绅有《悲善才》；薛逢有《听曹刚弹琵琶》。元稹有《琵琶歌兼及昆仑善才》诸诗，皆其一例。其后有曹触新，曹者素，也是曹国人。安国与曹国为邻，出于安国的乐人，除安马驹、安末弱外，又有舞人安叱奴，武德元年(公元618)拜为散骑侍郎，李纲切谏不听，刚疏文说叱奴是舞胡。又与曹国出身的曹妙达，安国出身的安马驹并论，日本桑原隲藏氏考证，谓其出于安国。又有安万善，善吹筚篥。李颀有《听安万善吹

① 参看冯承钧著:《新唐书西域羁縻府州考》。

筚篥歌》。昭帝(李晔公元 889—903)时，长安有舞胡安辔新，以曾斥李茂见称于世，这都是安国的乐人。

昭武九姓之地，康国、石国、米国、何国等，乐人东来的也颇多。康国译名萨末健，又译飒秣建，元魏时叫悉万斤，即今撒马尔干(Samarkand)。乐人出于康国的，德宗时(李适公元 780—804)有康昆仑善琵琶。《乐府杂录》说："贞元初(公元 785)康昆仑翻入琵琶《玉宸宫调》，初进曲在玉宸宫，故有此名。……"又同书琵琶条说："贞元中有康昆仑，琵琶第一手，始遇长安大旱，诏移南市祈雨，及至天门街，市人广较胜负，斗乐声。即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也。"康氏盖自北周武帝(宇文邕公元 561—578)聘突厥王女为后，由康国而来。(见《旧唐书》卷二十九音乐志)。宣宗大中初(公元 847)乐府有康迺，善弄婆罗门。《全唐诗》有李颀《送康洽入京进乐府歌》。又代宗时(李豫公元 762—769)李瑞有《赠康洽诗》说："黄须康生酒泉客，平生出入王侯宅。今朝醉卧又明朝，忽忆故乡头已白"。疑康洽也是康国人。又胡小儿康阿驮，穆叔儿辈，应该也是出于康国。李白《上云乐》咏老胡文康词说：

金天之西，　　白日所没。
康老胡雏，　　生彼月窟。
峥岩容仪，　　戎削风骨。
碧玉炅炅双目瞳，　　黄金拳拳两鬓红。
华盖垂下睫，　　崇岳临上脣。
不覩谲诡貌，　　岂知造化神。……
老胡感至德，　　东来进仙倡。
五色师子，　　九苞凤凰。
是老胡鸡犬，　　鸣舞飞帝乡。
淋漓飒沓，　　进退成行。
能胡歌，　　献汉酒。
跪双膝，　　立两肘，
散花指天举素手。
拜龙颜，　　献圣寿，
北斗戾，　　南山摧，
天子九九八十一万岁，
长倾万岁杯。①

李白的这首《上云乐》，比之李颀、李瑞的作品，丰富多彩，写得有声有色，他活画出一个西域乐人，来自远方，带领他演技的孩子，来到长安献技。他的容貌异常，骨相瘦削，碧眼有神，黄发卷曲。大额高鼻，是天生的异相。他是一个乐舞的班头，带来了异兽珍禽，师子凤

① 见《李太白全集》卷三。

凰(孔雀)，善于胡舞胡歌，散花指天，高举素手，这正是柘枝舞、胡旋舞一类西域舞蹈的姿态。李白的幼年，生于西域碎叶，这位康老，就是他的故乡近邻，因此观察得非常仔细。描写得也曲尽情态。郭沫若同志以此证明：说李白以康老的相貌诡谲，异乎寻常，正可以肯定李白是汉人，而决不是西域胡人。这个论断是有说服力的。① 在解放后出土的骆驼背上的乐人陶俑，正是康国人的形象②。此外造成唐代大乱的营州柳城杂胡安禄山，善为胡旋舞。因此与杨贵妃相通，得到李隆基的宠信，终至使这个封建王朝，由极盛到一蹶不振。这比之北齐时的为一个琵琶艺人，开府封王，结局更坏。安禄山的先人，本姓康氏，妻也是康姓。到长安后，受安波主的卵翼，遂易姓安氏，追溯他的世系，也是康国的舞人。

米国、或叫弥末，又叫弭末贺，即 Maimarah 的对音。石国，或叫柘支，或叫赭时，西南有药杀水(Laxartes)，西流叫真珠河，也叫质河。即今之塔什干(Tashkend)。何国，或叫屈霜那迦，又叫贵霜匿，即康居小王附霜城。乐人出于米国的，唐宪宗(李纯公元 806—820)唐穆宗时(李恒公元 821—824)元和长庆时，有米嘉荣、和他的儿子米和，都是音乐名手。父以歌名，子以琵琶名。《太平广记》引《卢氏杂说》(唐卢言撰)说："歌曲之妙，其来久矣。元和(公元 806—820)中，国乐有米嘉荣，何戡。近有陈不嫌、不嫌子意奴，一二十年来，绝不闻善唱"。《乐府杂录》歌条也说："元和长庆以来，有李贞信、米嘉荣、何戡、陈意奴。"米嘉荣的善歌、著于当时，唐刘禹锡常为诗纪之。《全唐诗》(卷十三)载禹锡诗说："唱得凉州意外声，旧人惟数米嘉荣。近来时世轻先辈，好染髭须事后生。"(另一本作"一别嘉荣三十载，忽闻旧曲尚依然，如今世俗轻前辈，好染髭须事少年。"《太平广记》引《卢氏杂说》作"三朝供奉米嘉荣，能变新声作旧声。于今后辈轻先辈，好染髭须事后生。"俱略同。)

嘉荣的儿子米和，擅弄琵琶。《乐府杂录》琵琶条记载："咸通中，(公元 860—873)即有米和，即嘉荣子，申旋尤妙。"米和又称米和郎，南宋邓名世《古今姓氏辩证》卷二十四说："西域米国胡人，入中国者，因以为姓。唐……有供奉歌者米嘉荣，其子米和郎"。米和郎就是米和。文帝太和初(李昂公元 827—835)，又有米禾稼，米万槌，名见《乐府杂录》及《乐书》，善弄婆罗门。《通考》归之龟兹部，与曹婆罗门并称③。五代时有伶人米都知。"都知"的意思是乐人的班首，大概也是米国人。与米嘉荣同时的何戡，疑出于何国。刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾诗》有"石国胡儿人见少"句，则来自石国的胡儿，虽不知名，必有人在。

其来自天山南路的乐人，见于文献的，有疏勒裴氏，于阗尉迟氏，疏勒当时执政者姓裴氏，自号阿摩支。其裴姓的对音，至今尚未考查清楚。初唐李世民贞观时，(公元 627—649)太常乐工有裴神符，与曹刚同时的裴兴奴，都以妙解琵琶，见称当时。向达教授说：兴奴疑即神符的后裔，以琵琶世传其家。而与曹氏、米氏，同出西域，为疏勒人，故姓裴氏。于阗

① 见郭沫若著《李白与杜甫》第十页

② 西域乐人陶俑，藏历史博物馆。

③ 唐时称印度人为婆罗门(Brahmin)，婆罗门是印度四种姓的第一阶级，掌宗教及政权，因此概称印度人为婆罗门人，善弄印度舞乐的就叫善弄婆罗门。

王姓尉迟氏，据斯田柯诺夫(Stenkonow)在《于阗研究》中的考证，天宝（公元742—755）以后有尉迟胜，玄宗李隆基曾妻以宗室女，即西藏文献中的维贾雅·松巴(Vijaya-Sambhava)；而于阗王尉迟曜，则为西藏文献中的维贾雅·保汗（Vijaya-pohan），也就是于阗国语中的Uiśa-Uahan。贞元初，悟空自西天竺返国过于田，犹及见到他。代宗时(李豫公元762—769)有尉迟青，居于长安常乐坊，德宗(李适)朝，官至将军。善吹筚篥，时人称其冠绝古今。大历中(公元766—779）曾以此艺折服幽州的筚篥名手王麻奴。(见段安节《乐府杂录》筚篥条)。又文宗(李昂)太和中(公元827—835)长安有尉迟章，(见《乐府杂录》，《南部新书》作尉迟璋。)善吹笙。这两位乐人，向达教授也疑其为西域种人。①

其来自天山北路龟兹地区的乐人，对于我国音乐贡献尤大。白明达，白智通，苏祗婆，都是龟兹人。龟兹王姓白氏，并见于《魏书西域传》、《隋书龟兹传》，《唐书西域传》，悟空《入竺记》等书。白氏执政甚久、自汉至唐，王室一系相承，葱岭以东诸地，惟于田尉迟氏差可相比。白氏对音，冯承钧氏由龟兹苏代勃驶及诃黎布失毕二名还原所得的 Suvarna-puspa (金花)及 Haripuspa（师子花）二者推测，以为疑是 Puspa 的译音，目前当无能易此说的。②白明达、白智通都是龟兹白姓。白明达为隋乐正，居隋代宫廷音乐的首席地位。隋炀帝欲按照曹妙达在北齐封王开府的例子，加以宠荣。隋亡后，明达入唐，到贞观时，以乐艺超出当时的同辈，尤其显赫。到高宗(李治)时，犹供奉内庭，掌管皇家的宫廷音乐。白智通隋周武帝娶突厥皇后入朝，当时西域诸国来媵（随嫁），龟兹、疏勒、安国、康国的乐人，大聚长安，常令白智通教习。据日本桑原博士的考证，他们都是龟兹人。③

苏祗婆为梵语 Sujiva 的译音，华言妙生。所传龟兹琵琶七调为隋唐燕乐所本。由于这个七调的输入，在中国音乐上又加进了新的血液，开创一个音乐的新阶段，在位置上更加重要，容后再加详述。《大唐西域记》说："龟兹管弦伎乐，特善诸国。"既传入中土，为当时的统治阶级所重视，朝野从风，在乐坛上居于首要的地位。隋唐两代龟兹乐盛极一时，应该就是这些龟兹音乐艺人，有以促成之的原因。

《新唐书(卷二十三)礼乐志》说：有高丽、百济、鲜卑、吐谷浑、部落稽、扶南、天竺、南诏、骠国、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国凡十四国之乐。唐代盛时，凡乐人、音声人，太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。自开元以来，歌者杂用胡夷俚巷之曲。当时外国乐师之众。据此可知。

唐代胡舞，多出昭武九姓之地。如胡旋、胡腾、柘枝皆是胡舞。昭武九姓地，《后汉书》作粟弋，《魏书、北史》中作粟特。《宋书》中作萧特，在《大唐西域记》中作窣利。今撒马尔

---

① 参看向达著《唐代长安与西域文明》二、五两章，及贺昌群著《元曲概论》第一章。田边尚雄著《东洋音乐史》第三章。

② 见女师大《学术季刊》第二卷第三期冯承钧著《再说龟兹白姓》，又冯著《西域南海史地考证论著汇辑》1957年中华版。

③ 见日本桑原隲藏著《隋唐时代来往中国的西域人考》载《内藤还历纪念支那学论丛》。

干，塔什干等，皆其地古城，在唐为西域羁縻府州，其人民长于经商、能歌善舞，与汉民族友好亲善，来长安的很多。其中音乐歌舞艺人，经《乐府杂录》所记载的：如歌者条：元和(公元806—820)长庆(公元821—824)以来有李贞信，米嘉荣、何戡、陈意奴。"俳优条："弄参军有曹叔度，弄婆罗门人有康迺、李百魁、石宝山。"琵琶条："开元(公元713—741)中有贺怀智；贞元(公元785—805)中有康昆仑、王芬、曹保、保子善才、其孙曹刚；咸通(公元860—874)中有米和，即嘉荣子也，"觱篥条："德宗朝(公元780—804)有尉迟青，大中(公元847—859)以来有史敬约在汴州。"这十余人，不仅米、何、康、石、曹、史、诸姓，可以断定为九姓胡族，尉迟青是南疆于田贵族，即李姓、贺姓、也可能都是胡族的乐人。据冯承钧的研究，则何满子不仅是舞曲名，而是以歌人得名，何满子也是西域何国人。① 据唐元稹《何满子歌》(《元氏长庆集(卷二十六)张湖南座为唐有熊作)：

何满能歌声宛转，　　天宝年中世称罕，
婴刑系在囹圄间，　　下调哀音歌愤懑。
梨园弟子奏玄宗，　　一唱承恩羁绁缓。
便将何满为曲名，　　御谱亲题乐府纂。
鱼家人内本领绝，　　叶氏有年声气短。
自外徒烦记得词，　　点拍才成已夸诞。
我来湖南拜君侯，　　正值灰飞仲春琯。
广宴江亭为我开，　　红妆逼坐花枝暖。
此时有熊踏华筵，　　未吐芳词貌夷坦。
翠蛾转盼摇雀钗，　　碧袖歌垂翻鹤卵。
定面凝眸一声发，　　云停尘下何劳算。
迢迢击磬远玲玲，　　一一贯珠匀欵欵。
犯羽含商拟调态，　　留情度意抛弦管。
湘妃宝瑟水上来，　　秦女玉箫空外满。
缠绵叠破最殷勤，　　整顿衣裳颇闲散。
冰含远溜咽还通，　　莺泥晚花啼渐懒。
敛黛吞声若自冤，　　郑袖见捐西子浣。
阴山鸣雁晓断行，　　巫峡哀猿夜呼伴。
古者诸侯飨外宾，　　鹿鸣三奏陈圭瓒。
何如有熊一曲终，　　牙筹记念红螺盌。

这首诗歌的大意是：何满子善歌，声音宛转。在天宝年间，(公元742—756)独步一时。因为得罪了封建统治者，被关在狱中，她唱出了愤激的曲调，哀怨动人。乐队中报告给李隆基，

① 见冯承钧著：《何满子》收入《西域南海史地考证论著汇辑》内。

因她的技艺优秀，得到缓刑。就以何满子的名字，叫这首曲子。此曲自归内廷乐府，善歌的叶氏，也自愧不如。以后流传艺坛，能记词点拍的便已自视很高、自命不凡。元稹到湖南，在宴会上欣赏艺人唐有熊歌唱《何满子》，歌艺超妙。翠眉转盼，碧袖低垂；凝眸一歌，云停尘下。如闻玉磬，如聆贯珠。如湘妃的宝瑟，从水上飘来；如秦女的玉箫，从空外而至。缠绵叠破，幽怨无穷，整顿衣裳，萧洒自持。有如阴山的断雁，在晨曦中孤飞，有如巫峡中哀猿，在深夜里呼伴……元稹这首诗，对何满子的艺术造诣，有深刻的体会和较细致的叙述。比之白居易"世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。"诗中对这个绝代的歌人，已成了世间的传说，不得其详了。宋郭茂倩《乐府诗集》解题说："唐白居易说：何满子开元中沧州歌者，临刑进此曲，以赎死，竟不得免。苏鹗《杜阳杂编》说：文宗时宫人沈阿翘为帝舞《何满子》，调辞风态率皆宛畅，然则亦舞曲也。"唐代封建宫廷，对于乐舞艺人，暴行非一，如八世纪初年的何满子，能歌善舞，九世纪初年的郑中丞，善弹小忽雷琵琶，她们所受的污辱残害，不幸遭遇，不过是当时文人记录的一二事件而已。唐张祜诗说：

故国三千里，　　深宫二十年；
一声何满子，　　双泪落君前。

从三千里外的异域，来到唐代封建的宫廷，在深闭的宫禁之中，过了二十年的供奉生活，为封建主子取乐。在临死之前，还尽其才力，完成绝调。只有知音的文人，才为她们的不幸，深刻痛惜。杜牧诗说："如何故国三千里，虚唱歌词满六宫。"又说："谁人得似张公子，千首诗轻万户侯。"① 九世纪中，宫人沈阿翘舞《何满子》曲于宫廷②。歌人唐有熊，歌《何满子》曲于湖南。她们都得到文人的记录和赞美，可见此曲感人的艺术力量。这就更显出封建统治者的凶残罪恶了。终唐之世，音乐歌舞艺术，多有西域各族艺人参加，则这一历史时期，与西域的文化艺术关系，可以说非常密切。

四、西域乐曲龟兹琵琶七调的输入与发展

当南北朝时，中国的政治，处于分裂时期，北方各民族，各自割据为政。习尚所趋，浸染西域民族的风俗，社会上的种种文物制度，大有变化。加上西域乐人的东来，为当时统治的封建上层，特别爱好。因之在乐制上的变化，与以前的时代，差异尤大。西域乐器、乐律的具体输入，在这时期也达到高潮。《隋书(卷十五)音乐志》载："西凉乐者，起苻氏(秦)之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。至魏、周(西魏、北周)之际，遂谓之国伎。其曲项琵琶、竖箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器，《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎，胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉

① 见范据《云溪友议》，杜牧与张祜为诗酒交，都是九世纪初年人。

② 见苏鹗《杜阳杂编》云："文宗(公元827—840)于内殿前看牡丹，忽吟舒元舆《牡丹赋》，泣下沾臆，时有宫人沈阿翘，为上舞《何满子》调声风态，率皆宛畅，……上因令阿翘奏《凉州曲》，音韵清越，听者无不凄然。上谓之天上乐，乃选内人与阿翘为弟子焉。"

与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于寘佛曲》。《魏书(卷一)太祖纪》说："后魏太祖既平冯氏；通西域，得疏勒、安国等乐。疏勒乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓为一部，工十二人。歌曲有《元利死让乐》，舞曲有远解曲、有盐曲。安国乐有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓、和鼓、铜钹、等箫，小觱篥、桃皮觱篥、齐鼓、担鼓等为一部，工十八人。歌曲有歌枝栖，舞曲有舞枝栖。《旧唐书(卷二十九)音乐志》说："周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵。于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。"于此可见这种新传入的音乐，占有很大的势力。隋代继承北齐北周之后，西域的胡乐，在中原已经深植下基础。民间好尚，靡然从风，更有了群众的喜爱。唐杜佑说："胡乐当开皇中(公元581—600)，大盛于闾阎、(《通典》卷一四六)。今据《隋书乐志》所载："初开皇初(公元581)，定令置七部乐。"国伎(西凉伎)》、《清商伎》、《高丽伎》、《天竺伎》、《安国伎》、《龟兹伎》、《文康伎》(后改名为《礼毕》)又杂有《疏勒》、《扶南》、《康国》、《百济》、《突厥》、《倭国》等伎……。及大业中(公元605—616)，隋炀乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》以为九部乐"。这个九部乐比七部乐更加扩大，东到朝鲜，日本，南到扶南，即越南，西到印度，撒马尔干，把亚洲的音乐艺术，荟萃在一起，重新加以组织。这中间的《天竺》，《安国》、《龟兹》、《疏勒》、《康国》、《突厥》诸乐伎，都属于西方各民族的创造，也就是在这条古代的丝路上所产生的艺术。它向东来的通路上，集合于龟兹(今库车)，因此龟兹的音乐最盛。《隋书乐志》说："《龟兹》者起自吕光入龟兹国，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声复多变易。至隋有《西国龟兹》，《齐朝龟兹》，《土龟兹》等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾阎。时有曹妙达，王长通，李士衡，郭金乐，安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音伎，估衒公王之间，举世争相慕尚。……隋炀不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》……等四曲，掩抑摧藏，哀音断绝"。隋代的俗乐调，大率借用以龟兹乐调为中心的曲调，而稍稍加以华化。《通典》说："自周隋以来，管弦杂曲数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐。"龟兹的舞曲，独擅胜场。当时盛行的《胡旋舞》，伴奏的就是龟兹乐。而且《西凉乐》本来也出于龟兹，吕光，诅渠蒙逊等据有凉州，受龟兹声为之。又《唐书礼乐志》说：自周隋以上，雅郑错杂而无别。隋文帝(杨坚公元581—600)始分雅俗二部。至唐，更曰部当，凡所谓俗乐者二十有八调。而《辽史乐志》也说："四旦二十八调，不用黍律，以琵琶弦协之，盖出九部乐之龟兹部云。"所谓黍律，是中国发明的古法，用黍米累长，以计算长度，制定律管，这就是黍律。在中国的乐律应用上，行之已久。到四弦曲项琵琶的输入，定律不用管而改用弦，在音律上起了一次不平常的革命，这时首先应用于俗乐，也就是新传来的乐调。据此看起来，则隋唐时代的俗乐，都不外是受了龟兹乐输入的影响。

当周、隋之间，龟兹乐人苏祗婆（Sujiva）以龟兹琵琶七调，由西域传入中土。隋开皇

时，郑译提付乐议，又由当时音乐家万宝常尽了不少实际的工作，① 遂使中国古代传统的音乐，起一巨大的变革，由传统的五音音阶，兼用了西域的七音。《隋书乐志》载郑译说："考寻乐府，钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名，七声之内，三声垂应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后（阿史那氏）入国。（《周书》九说：天和三年（公元 568）后至）善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七音。因而问之。答云：父在西域，称为知音。代相传习。调有七种。以其七调，勘校七声，冥若合符。

一曰娑陁力，　华言平声，即宫声也。

二曰鸡识，　华言长声，即南吕声也。

三曰沙识，　华言质直声，即角声也。

四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。

五曰沙腊，　华言应和声，即徵声也。

六曰般贍，　华言五声，即羽声也。

七曰俟利箑，　华言斛牛声，即变宫声也。

译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调，以华言译之，即谓均也。其声亦应黄钟、大簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱，相饮为均。推演其声。"云云。关于七调名的原语，大概出于古代梵语。其中大半，至今已被阐明。努力研究这七调原语的学者，以日本高楠顺次郎、法国枯朗（M. couraut）勒维（S. levi）诸氏为世所知。勒维与高楠监修《法宝义林》，将此七调，以与南印度的库几米亚马来（Kudimiyāmala）所刻碑铭梵语调名相对照，七调调名的语源，几于阐明无疑。最后复由伯希和（P. Pelliot）作了该书的补正，调名溯源，近于完璧。调名既出印欧语系的古代梵语，则属于伊朗印度的音乐系统，颇为可信。关于七调的本质、系统、调性、乐律的研究，日本林谦三氏所著《隋唐燕乐调研究》② 一书，论之已详，今惟述其史的发展而已。

五、苏祗婆琵琶七调的原语和它的不同名称

苏祗婆是周、隋间人，琵琶七调的原调，既与印度的古代石刻有关，研究这一问题的学人，也向当时的古代印度典籍寻求，以相参证。关于研究印度古乐理论的书，首推巴罗达（Bharata）的《舞乐论》（Nātya Sāstra）③，原书为古代梵语，共三十三章，与音乐有关的，为二十七章以下的七章。其书著成的时期，至迟不过公元五世纪。（当中国南朝宋齐时代）较苏祗婆时代略早。因此可以作为解释参考的资料。又古梵文中有一部《那罗提式义》（Naradiśikṣā 式义华言学也）对于这个问题的研究，更加切要。此书曾述及公元 1904 年在南印普都

① 参看郭沫若同志著：《隋代大音乐家万宝常》。

② 林谦三氏此书日文原著未印行，由郭沫若同志据原稿译为汉文，在商务印书馆刊行。

③ 《Natya Sāstra》一书，或译《演剧论》，印度演剧常以歌舞为主。Natya 意为舞蹈。

可台州，库几米亚马来(Pudukkoṭṭai 州 Kudimiyamalai)所发现的七调碑。式义一书著成的年代不详，但其说与碑文相应，足以证明其古远。碑文由其书体以判断，可被认为公元七世纪(中国隋初至唐武后时代)物。它所示的南印乐调，与苏祇婆的时代，约略相同。这是可宝贵的资料。这个碑文所记，盖为行于当时的琵琶类的四弦乐器的七调，依序刻记如次：

1. Madhyama-grāma.
2. ṣaḍja-grāma.
3. Sāḍava.
4. ṡādhārita.
5. Pañcama.
6. Kaiśika-madhnyama.
7. Kaiśika.

据林谦三氏研究的结果，以碑文七调与苏祇婆七调比较时，Sādhàrita 与娑陁力调俱为宫调。kaiśik 与鸡识俱为商调。Sādava 与沙腊调俱为徵调。Pañcama 与般赡调俱为羽调。全相一致。凡此数调的调名，都是对音，其余三调，虽稍稍不合，然苏祇婆七调的调名，出于印度乐调，却无可疑。碑文中的其他三调，两项为商调，一项为宫调，与中国的商调，变徵调，变宫调可以同名的，碑文无记述。但据巴罗达(Bhārata)所说明，有可与角调、变徵调，变宫调相比拟的，则此三调说是出于中印度乐调，应该也无大误。关于苏祇婆七调的原名，曾加以考核的，有高楠博士、枯朗教授、沙畹教授、勒维教授、向达教授、田边教授、及伯希和等人，他们的著述，诸说虽不尽同，但主张源出印度则是一致的。

苏祇婆七调调名，既经世界学者多人的研究，阐明出于印度，林谦三氏类集有关的调名，以及旧有的异译，加以批判。林氏立说很精审，兹略述其语。林氏文中所用的资料，简称"敦煌"即敦煌石室遗籍佛曲；"日本"为日本所传雅乐；"陈旸"为《陈旸乐书(卷一五九)胡曲调》；"宋志"为《宋史律历志》及《乐志》。

(一) 娑陀力。(《隋志》)婆陀力。(《辽志》、《宋志》〔律〕《通典》、陈旸)。沙陀(《唐会要》、日本)。婆陀(敦煌、陈旸)。

"娑陀力"为七调碑 Sadharita 的对音。"娑陀"即"娑陀力"之略。足知"婆"是误字，当以"娑"或"沙"为正。唐代的沙陀调是正宫，即宫调。日本所传虽然已经后世的变革，但沙陀调曲中，尚保存其宫调的面影。日本旧说，"沙陀"是沙陀国的曲调，这种臆说，殊不足辩。日本所传伪林邑乐曲，① 以"壹越"、"沙陀"两调为主。或据此伪传，以为日本的沙陀调为林邑直

① 参看林谦三著《隋唐燕乐调研究》二至三章，郭沫若同志译本。林氏说："俗传圣武天皇代，天竺僧婆罗门僧正菩提，林邑僧佛哲，传来林邑乐八曲。但毫无历史根据。当是在隋唐时代由扶南地方传入中国之乐，而当时之乐曲已亡。后世所称为林邑八曲者，大约是日本制的林邑曲，或唐乐中之胡曲。高楠《林邑八乐》沿旧说以为古传，今不从。津田左右吉《关于林邑乐》(《东洋学报》第六卷)，则以为是伪托。法国 P.Demiévill《La musique Lame a Japan》(Studes Asiatiqucs 2.1925.)乃是参照津田说，而加以介绍增补的。

系，与近世印度的 Sadji 调相类似。实则日本的沙陀调，已经后世改变，不是原状了。

（二） 鸡识（《隋志》，《通典》）。

稽识（《宋志乐律》）。

乞食（日本、敦煌、陈旸）。

大乞食（陈旸）。

大食（《唐会要》，《宋志》，《辽志》，日本）。

小食（《唐会要》，《宋志》，《辽志》）。

小植（《唐书骠国传》）。

大石、小石（《琵琶录》，《宋志》，《梦溪笔谈》，日本）。

乞食与鸡识音相近，两调又可认为同是一均的商调，所以乞食亦必为七调碑中 kaisika 的异译。大食或大石就是大乞食的减略。同是鸡识的异称。因为异均的商调中有小食（小石），所以加大字以示区别。"大"就是大小的大，识、食、石三字音相近，此等调名，足以知道它的关系密切。大食是大（乞）食，大石是大（乞）石，同样则小食是小（乞）食，小石是小（乞）石，它的例子是一样的。陈旸《乐书》（卷八八）法曲条下，有《小乞食》。亦可引以为证。林谦三氏的论证，融通可信。日本旧说以大食，出于大食国。《大日本史礼乐志》说："按《唐书》大食本波斯地，此调盖出于此。故名。食一作石，音通。"枯朗氏也说："大食调即大食国之调，似为可信。但小石则不知作何解。"伯希和更相信大食调出于大食而不疑。这些说法比较看起来，仍然以林谦三氏的说法为善。又关于乞食，《大日本史》也有异说，它说"乞食调疑为歇指调，即林钟商南吕也"。并附注说："狛氏所传《猗兰琴谱》有《碣石调》他无所见。碣石，乞食音亦近。疑乞食之转也。"其说多影响附会之词。惟日本所传《大食调》曲之外，尚有《乞食调》曲，两者似有多少区别，尚未能详考。

（三） 沙识（《隋志》、《通典》〔律〕。）

涉折（陈旸）。

"沙识"与"涉折"声，同是角声，同被认为角调。而且字音也大略相近。大抵出于同一语源。勒维氏以为沙识等于 Sadja①（又伯希和云：《金刚顶略出经》的"破音"或即此。）但调的性质有异。

（四） 沙侯加滥（《隋志》、《通典》）

勒维氏解为 Saha grama，七调碑中有 Sadja-grama.《法宝义林》以此当之。但调的性质不一致。伯希和以为"加滥"为 grama 的音译是适当的，但以 dja 译为侯则不可。郭沫若氏说：侯殆俟字的讹误，与 dja 音相近。姑备一说。

（五） 沙腊（《隋志》、《通典》、《宋志〔律〕》。）

婆腊（陈旸）。

① 见勒维《古龟兹语》（Lanque der Kautcha）页 352。

沙腊即七调碑 ṣaḍava 的对音，中亚地方，ḍ 转为 L。殆属常见。婆字应是字误。当以沙或娑为正。《金刚顶经瑜珈念诵经(大唐南印度金刚智译)》卷四有“洒腊”，言“其赞颂咏法，晨朝当以洒腊音韵(即 Sāḍava)午时以中音(即 Mudhyama)昏黄以破音(原语未详，伯希和疑即沙识)。中夜以第五音韵(即 Panicama)赞之。洒腊自是同语的异译。

(六) 般赡(《隋志》、《通典》、《宋史律历志》作“般瞻。”)

般涉(《唐会要》、《敦煌》、《宋志乐》陈旸)。

盘涉(日本)。

苏祗婆般赡调，日本盘涉，都被认为是同均的羽调。同是七调碑中的 Pañcama 的对译，应无疑意。此语高楠、枯朗、勒维、田边、向达诸人，主张相同。高楠旧说，以为日本的“般涉”，疑是印度西北旁遮普省(Panjab 义即五河地方)的乐调。颇难信从。高楠后来也改易新说，以为系 pañeama 的对译。

(七) 俟利箑(《隋志》)

候利箑(《宋志〔律〕》)

《隋志》说华言斛牛声，遂有 Rṣabha(枯朗说)Vṛṣa(勒维说)Vrsabha(《法宝义林》156 页)等等的比拟。因为此三语通是牡牛的意思。又 Rsabha 略称为 Ri，乃是印度七声之一。

苏祗婆的七调，溯其源流，出自印度的乐调，这是许多学者的主张。但它既入中国，已经华化，增加了中国的色彩。而且更有新的创造，并非“率由旧章”一成不变。因此它称为《龟兹乐》而不称为《天竺乐》。《龟兹乐》受有印度的影响，这是事实。因此龟兹乐人苏祗婆因袭旧名，但乐调的高低，却并不一致。与中国的宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵，也不尽合。不过龟兹当西域丝绸之路的孔道，受有印度古代文化的熏染，却很显著。《大唐西域记》说：“屈支国文字取则印度，粗有改变，管弦伎乐，特善诸国。……伽兰百余所，僧徒五千余人，学习小乘教说《一切有部》(Sarvastivadina)，经教律仪，取则印度，其习读者，即本文矣。”如此则龟兹的音乐，自可归入印度乐系。唐代胡乐中最有势力的是龟兹部的乐调，与俗乐相同。(见《唐书》、《通典》、《唐会要》等)，《辽史》说：“四旦二十八调，盖自九部乐之《龟兹部》出。”足证它们之间的相互关系。

苏祗婆七调中，与唐燕乐调在调名(时号)调性(宫、商、羽)上保持亲密关系的，有娑陁力(唐沙陀)般赡(唐般涉)鸡识(唐乞食、大食、等于大乞食)等三种。其他诸调，不幸隋代文献缺如，来历不详，难以一一对照。但以唐代的二十八调，认为是胎胚于隋代以来的龟兹部乐调，大概是不误的。又诸调的高度，就是来自印度或龟兹原调的固有高度，也是可能的。但是苏祗婆七调的传入，是由龟兹中介，龟兹当时所荟萃的不单是印度音乐，而且更有波斯系的音乐，如康国、何国、安国等等，这些地方与盛唐的文化关系很深，民族间的关系也良好，不少自愿内附，成为唐帝国的版图一部分，设有羁縻州，都护府。苏祗婆乐人，在北周时随突厥皇后而来，他原是胡部的乐人，在这个七调中，胡部乐的成分很大，历北周、隋、唐，它

更经过长期的华化。因此不能只看它的名称。而且要研究它的实质。苏祇婆七调的名称，从七调碑上看，是有其渊源的。但它传入龟兹，龟兹在印度乐之外，更有西域重要的文化伊朗系统音乐的混合。并且自远古以来，印度与波斯的接触，早经开始，印度古代波罗门教流传的古代《四吠陀》经(Veda)与波斯古代经典《阿吠司陀》(Avasta)也有很深的关系。两者的音乐，互相调合，事亦可能。据林谦三氏的研究，"由印度乐论的二十二律所生的七声，与唐琵琶的柱声，并不严密一致。而与伊朗乐论的诸声则一致。且《安国乐》与《康国乐》，被认为属于伊朗系，则当六朝时代，于此两种乐以外，更有同系音乐的东渐，事甚可能。但在移入中国以后，与印度音乐，宫商相同的，即相混入。龟兹音乐调名，出于印度，独抗当时，于是被其笼括，伊朗系乐调的名称，遂无由得显。所以在唐乐的"时号"中，其特殊者，只是梵语的音译以至意译而已。然伊朗系的乐调，多少当复残存。唐代乐曲中，颇有仿佛梵语以外的西域语。其在《唐会要》天宝十三年（公元755）所改名的乐曲中，即可见之。如小食调曲《苏罗密》、改为《升朝阳》，由朝阳观之，苏罗解为"苏利耶"（sūrya 梵语太阳，天日的意思）似亦无所不可。但"朝阳"宁是"密"字的意译。《宿曜经》(不空译，杨景风注)说：日曜，太阳，胡名"密"。粟克泰语 mihr，波斯名曜森勿。天竺名阿底提耶(āditiya＝Sūrya)。经中所谓"胡"，乃指粟克泰（Saghd)语① 又《会要》中所录有称为某某胡歌者，其原语的复原颇难。其中当有基于粟克泰语等伊朗语系的。例如《苏莫遮》曲名，希麟《续一切经音义大乘理趣六波罗密多经音义》说："苏莫遮冒……按苏莫遮，胡语也。本云"飒麽遮"此云戏也。出龟兹国，至今有此曲，即《大面》、《拨头》之类是也。"《大面》即《代面》，《拨头》即《拔头》《钵头》，亦百戏之类。行于周隋之间，唐代传入日本。"苏莫遮"宋以来也写为"苏幕遮"，为词调之一。论其语源，不得为梵语，唐代音义家决无称梵语为胡语的。其原语虽不明，但是此种乐剧，当出于伊朗系统。向达教授曾著《泼胡乞寒戏考》，讨论颇详。疑所谓胡语，即属粟克泰语。其后《苏莫遮》三曲。《沙陀调苏莫遮》改名《万字清》，《金风调苏莫遮》改名《感皇恩》，亦复华化。惟水调仍名《苏莫遮》耳。②

六、隋唐燕乐调的发展与完成

当南北朝时，西域的乐人、乐律、乐器，继续流入，朝野声伎，都染上了胡风。中国乐制，参入了新的成分，厚今薄古，古乐成了雅乐，也就是做为统治阶级的庙堂乐章，不大为社会群众所喜爱。到隋代统一了南北朝，当开皇初年(公元581)，才把纷乱的乐制，加以整理。总括为七部乐，合传统的与外来的，古老的与新兴的，分部编定。一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》(即九部乐中的《礼毕》)。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国(日本)等伎。(见《隋

① 参看法国勒维《龟兹国语与其研究之端绪》，载《现代佛教》第四卷三十八号，49—50页。

② 参看林谦三著：《隋唐燕乐调研究》二至三章，郭沫若同志中译本。

书音乐志»下)及大业中(公元610)，隋炀(杨广)复增为九部乐。一«清乐»，二«西凉»，三«龟兹»，四«天竺»，五«康国»，六«疏勒»，七«安国»，八«高丽»，九«礼毕»。创造既成，大备于兹(同上引)。隋代结束了南北朝长期分裂的局面，扩大了疆土。与西域诸民族友好亲善，为大唐的封建盛世，开导了先路。隋代的九部乐，也就是唐代十部乐的基础。今据文献所载，略述其内容如下：

(一) 清乐。«通典»(卷一四六)说："«清乐»者，其始即清商三调是也。并汉代以来旧曲。……晋朝播迁，夷羯窃据，其音分散。苻永因平张氏于凉州得之。宋武平关中，因而入南。不复存于内地。及隋平陈后获之。开皇间，微更损益；去其哀怨者，而补之以新定吕律。更造乐器。因置清商署。总谓之«清乐»。……隋室以来，日益沦缺。"至唐武后时(武则天公元690—704)，则仅存六十三曲。«通典»载其辞者，有«白雪»、«公莫»、«巴渝»、«明君»，«明之君»、«铎舞»、«白鸠»、«白纻»、«子夜»、«吴声四时歌»、«前溪»、«阿子歌»、«团扇歌»、«懊恼»、«长史变»、«都护歌»、«读曲歌»、«乌夜啼»、«石城»、«莫愁»、«襄阳»、«栖鸟夜飞»、«估客»、«杨叛»(«隋志»作«阳伴»)、«雅歌»、«骁壶»、«常林欢»、«三洲采桑»、«春江花月夜»、«玉树后庭花»、«堂堂»、«泛龙舟»等三十三曲。«明之君»、«雅歌»各二首。«四时歌»四首，合三十八曲。又七曲有声无辞，为«上林»、«凤曲»、«平调»、«清调»、«瑟调»、«平折»、«命啸»等。(按以上各曲歌辞，多收入宋郭茂倩«乐府诗集»中，可参看)，通前为四十五曲。这些歌曲多半是中国民间的创作。通行于南朝者多，从长江西部的巴渝(今重庆)，中部的荆襄。江浙的子夜吴歌，到南朝宫廷中的«春江花月夜»，«玉树后庭花»等。它所用以伴奏的乐器，也多是传统的古乐器。据文献所载，"乐用钟一架，磬一架，琴一，三弦琴一，击琴一，(三弦以下七字原作"一弦琴一"此据«旧唐书»校改。)瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，篪二，叶一，歌二。(«隋志»所载只十五种，中有埙一种，其余上项均有。工二十五人。«文献通考»所载尚有方响二，槃鞞二，其余上项均有。)自长安以后(唐武则天十年，公元701)朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，仅«昭君»、«阳叛»、«骁壶»、«春歌»、«秋歌»、«白雪»、«堂堂»、«春江花月夜»等八曲而已。"从这段文献看，由于新音乐的输入，古乐已经不被重视，虽名列首位，但名存而实亡的已经不少。甚至奏乐的工人，也已零落残缺，组不成一个二十五人的乐队了。

(二) 西凉乐。«隋书乐志»说："西凉乐者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为«秦汉伎»。魏太武既平河西得之，谓之«西凉乐»(«通典»(卷一四二)说：周太祖破赫连昌，获古雅乐。及平凉州〔破沮渠氏〕得其伶人器服，并择存之。)至魏周之际遂谓之国伎。其曲项琵琶，竖箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。«杨泽新声»、«神白马»之类，生于胡戎，胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。其歌曲有«永世乐»解曲有«万世丰»，舞曲有«于寘(田)佛曲»其乐器据«通典»所载，有钟一(架)，磬一(架)弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，大筚篥一，小筚篥一，长笛一，横

笛一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，贝一，铜钹二，（原注今亡）。（《隋志》所载仅十九种，少铜钹一，工二十七人。）

（三）龟兹乐。隋唐时代的燕乐，都以龟兹乐律为主。在当时特殊受到广大的喜爱。《通典》（卷一四六）说："自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用《西凉乐》，鼓舞曲多用《龟兹乐。》其曲度皆时俗所知也。"《隋志》说："自吕光灭龟兹（公元389），因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声复多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等凡三部。开皇中列于七部乐。其器大盛于闾闬，时有曹妙达，王长通，李士衡，郭金乐，安进贵等，皆妙绝管弦，新声奇变，朝改暮易，持其音伎，估衒王公之间，举时争相慕尚。……其歌曲有《善善麾尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。其乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、筚篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜钹、贝等十五种为一部，工二十人。（《通典》所载与此同。）

（四）天竺乐。《旧唐书乐志》说："张重华时（据凉州），天竺贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。《隋志》说：其乐曲有《沙石疆》，舞曲有《天曲》，其乐器有凤首箜篌，琵琶，五弦琵琶，笛，铜鼓，毛员鼓，都昙鼓，铜钹，贝等九种为一部，工十二人（《通典》所载与此同）。

（五）康国乐。《文献通考》（卷二十一）说：自周闵帝，（宇文觉公元557）聘北狄女为后，获西戎伎乐也。隋唐以备燕乐部。歌曲有《二殿农和去》（《隋志》作《戢殿农和正》），舞曲有《贺兰钵鼻始》，《末溪波地农慧（《隋志》作惠）钵鼻始》，《前拔地慧地》等四曲。乐用长笛，正鼓、和鼓，铜钹等四种。工七人。（《通典》载长笛为笛、鼓，更有小鼓，共五种。《隋志》则和鼓作加鼓，亦四种。）

（六）疏勒乐。《通考》说：疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏。及通西域，因得其伎，后渐繁。隋唐以备燕乐。歌曲有《元利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。（《隋志》作监曲。）其乐有竖箜篌、五弦琵琶，横笛、箫、觱篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、侯提鼓、鸡娄鼓等十种。工十二人。（《隋志》《通志》俱同。）

（七）安国乐。《通典》说："后魏平冯氏，通西域，得其伎。隋唐以备燕乐。歌曲有《附茎》（《隋志》作萨）《单时歌芝栖》（《隋志》无此曲），舞曲有《末奚舞芝栖》、解曲有《居桓》，（《隋志》作居和祇。）乐器有箜篌、五弦、琵琶、笛、箫、双筚篥、正鼓、和鼓、铜钹、歌箫、小觱篥，桃皮觱篥，腰鼓、齐鼓、担鼓等十四种，工十八人。（《隋志》《通典》只十种）。

（八）高丽乐。《通考》说：隋、唐九部乐。乐部有弹筝、搊筝、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌、五弦、琵琶，义嘴笛，笙、葫芦笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、龟头鼓、铁板具，大筚篥等十八种（《隋志》作十四种，《通典》作十七种）。

（九）礼毕乐。礼毕，即《文康伎》。《隋志》说：本出晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取其谥以号之，谓之《文康乐》。每奏九部，乐终则陈之，

故以礼毕为名。其行曲有《单交路》，舞曲有《散花》，乐器有笛、笙、箫、篪、铃、槃鞞、腰鼓等七种，悬为一部，工二十二人。已亡。

以上隋九部乐，大率以龟兹乐律为主。即《清乐》、《礼毕》两种，虽中华所固有的音乐，但也沾染了胡俗。到唐代初年，仍用隋代的九部乐。《通典》(卷一四六)说:“讌乐，武德初(李渊公元618) 未暇改作，每讌享用隋旧制，奏九部乐。一燕乐、二清商、三西凉、四扶南、五高丽、六龟兹、七安国、八疏勒、九康国。至贞观十六年(公元642) 十一月宴百寮，奏十部。先是高昌平，收其乐付太常，至是增为十部伎。……唐新增《高昌》一部，亦源于隋。据《隋志》《龟兹乐》条下说:“隋炀六年(公元620) 高昌献《圣明乐曲》，令知音者于馆所听之，归而肄习，及客方献，先于前奏之。胡夷皆惊焉。”唐初用九部，它的内容与隋略异。唐以扶南代天竺，扶南乐受有天竺乐的影响，本为同系。若其第一燕乐，则为隋的第九部《礼毕》。《新唐书礼乐志》说:“燕乐，高祖(李渊)即位仍隋制，设九部乐，燕乐伎乐工舞人无变者。”这不过是仅改换其名称而已。并且以《文康》系出《清乐》，所以用它放在《清商》之上，与胡部乐分别类聚。《通典》说:“凡大宴会，则设十部之伎于庭，以备华夷。一曰《燕乐伎》，有《景云》、《庆善》、《破阵》、《承天》之舞；二曰《清商伎》，三曰《西凉伎》，四曰《天竺伎》，五曰《高丽伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《安国伎》，八曰《疏勒伎》，九曰《高昌伎》，十曰《康国伎》。其后分为立坐二部。《旧唐书乐志》载:立部伎，有《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》，凡八部。坐部伎有《讌乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》凡六部。以上坐立二部乐，总为十四部。当唐代封建帝国的旺盛时代，它的政治势力和文化影响，从东方的朝鲜、日本，到西亚的阿拉伯和东罗马，各国的艺术家、估客、商旅，顺着丝绸之路而来，到大唐政治中心的长安。她最能吸收众长，容纳各不同民族的文化，百艺并进，吸其精华，开花结实，焕为异彩。并且以此向四方各民族传播，在音乐上集亚洲各民族的精粹成就，为大唐的艺术文化，创造一个封建时代的高峰。这种辉煌的成就，正是我国人民对于当时可贵的贡献。

七、唐代羯鼓的盛行

唐代遍采西域和东部南部各邻国的音乐舞蹈，丰富了封建宫庭和一般社会的艺术生活。当时从西部民族传入的乐器中，更有一种畸形发展的东西，这就是羯鼓。羯鼓是用鼓杖打击的乐器，在唐代却创制发展了不少鼓曲，还保存着一些西域的鼓曲。在开元天宝时代，盛行于宫廷贵胄之间。并曾东传日本，日本所传《信西古乐图》，有奏揭(羯)鼓图，可见它的形状。

羯鼓本来是西域乐器之一，在龟兹乐中，在疏勒乐中，使用有五、六种不同的鼓，作为舞蹈的伴奏，羯鼓都在其内。可见它是南疆北疆的乐人，共同使用的乐器。到唐代的宫廷，玄宗李隆基，特别爱好，遂独成一乐。《唐书乐志》说:“玄宗又好羯鼓，而宁王(李谟)善吹横笛，达官大臣慕之，皆喜言音律。帝尝称羯鼓八音之领袖，诸乐不可方也。盖本戎羯之乐，

其音主太簇一均，龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之，其声焦杀，特异众乐。”因为李隆基的特别激赏，所以风行当时，所谓“上有好者，下必有甚。”唐南卓曾撰《羯鼓录》，流传至今，保存了不少关于羯鼓的轶事，足资考证当时音乐的一个方面，今摘录梗概，以见羯鼓在盛唐时流行的景况。

羯鼓的制作，原出中国西部，通行于西域各民族中，大概以羊皮制成。其音主太簇一均，龟兹部、疏勒部、高昌部、天竺部使用羯鼓，位次在都昙鼓、答腊鼓之下，鸡娄鼓之上。“鼗（鼓腔）如漆桶，下以小牙床承之。击用两杖。其焦杀鸣烈，尤宜促曲急破。作战仗连碎之声。按破空透远。特异众乐。”它的作用，和我国现行的边鼓，有相似之处。

羯鼓是用鼓杖敲击的乐器，鼓“杖用黄檀、狗骨、花楸等木，须至乾紧。卷用刚铁，铁当精炼，卷当至匀。若不刚则应条高下，挡捩不停，不匀则鼓面缓急，不能一律。”《羯鼓录》这一段，说明鼓的声韵，取材、演奏的情况，文字有不易解处，但大体上是可以明白的。这种羯鼓用刚铁为卷、（鼓腔），与现在的边鼓不同，不过边鼓在京戏武打时，常用来作战仗连碎之声，用以助势，则是相同的。

羯鼓的曲调，今传曲名九十有二。据说都是李隆基所制，恐不尽然。因为这中间保存着不少西域的语言在内，肯定是从西域传来的。

（一）太簇宫：有《色俱腾》（按《唐会要》后改名《紫云腾》）、《曜日光》、《乞婆娑》、《大勿》《大通》《舞山香》、《罗犁罗》、《苏莫赖耶》、《俱伦仆》、（按《唐会要》后改名《宝轮光》），《阿个盘陀》、《苏合香》、《藏钩乐》、《春光好》、《无首罗》、《葱①岭盐》、《疏勒女》、《要杀盐》、《通天乐》、《万载乐》、《景云》、《紫云》、《承天乐》、《顺天乐》等二十三曲。

（二）太簇商：有《苏罗》《捺利梵》，《大借席（按《唐会要》有《金波借席》后改名《金风》）《耶婆色鸡》（按《唐会要》后改名《司晨宝鸡》）、《堂堂》、《半杜梁（社渠）》、《君王圣神舞》、《赫赫》、《君之明》、《大钵罗背》、《大娑野婆》（按《唐会要》有《婆野娑》后改名《九野欢》）、《破阵乐》、《黄骏蹄》、《放鹰乐》、《英雄乐》、《思归》、《忆新院》、《西楼送落月》《搔风霜》、《九成乐》、《倾杯乐》、《百岁老寿》（按《唐会要》有《老寿》，后改名《天长宝寿》）《还城乐》、《打球乐》、《饮酒乐》、《舞厥麽赋》（按《唐会要》有《厥磨赋》后改名《庆淳风》，《太平乐》、《大酺乐》、《太宝乐》、《圣明乐》、《婆罗门》（即 Brahmana 义云净行。）《霓裳羽衣》（原为《婆罗门曲》）、《崩加那》、《万岁乐》、《秋风高》、《回婆乐》、《香山》、《优婆师》、《迎天乐》、《禅曲》、《渡积破敌回》、《五更啭》、《黄莺啭》、《大定乐》、《越殿》、《须婆》、《钵罗背》、《大秋秋盐》、《栗时》、《突厥盐》、《踏蹄长》等五十二曲。

（三）太簇角。有《大苏赖耶》（按般涉调有《苏剌耶》疑即 Sūrya，义云太阳，日神），《大春杨柳》、《大东祇罗》、《大郎赖耶》、《即渠沙鱼》、《大达磨支》、《俱伦毗》（疑即《俱伦仆》）、《悉利都》、《移师都》（按《唐会要》后改名为《大仙都》）、《阿鹍鸞鸟歌》、《飞仙》、《凉下采桑》、

① 原作鮹，字书所无，权改作葱。

《西河师子》、《三台舞》、《石州》、《破勃律》等十六曲。

（四）诸佛调曲。有《九仙道曲》(按《唐会要》名《九仙》《卢舍那仙曲》、《御制三元道曲》、《四天王》、《半阇麽那》、《失波罗辞见柞》、《草草富罗》（二曲）、《干门烧香宝头伽》、《菩萨阿罗地舞曲》、《阿弥陀大师曲》等十曲。

（五）食曲有《云居曲》、《九色鹿》、《阿弥罗众僧曲》、《无量寿》、《真安曲》、《云星曲》、《罗利儿》、《芥老鸡》、《散花》、《大燃灯》、《多罗头尼摩诃钵》、《婆娑阿弥陀》、《悉驮低》、《大统》、《蔓度大利香积》、《佛帝利》、《龟兹大武》、《僧个支婆罗树》、《观世音》、《居麽尼》《真陀利》、《大兴》、《永宁贤者》、《恒河沙》、《江盘无始》、《具作》、《悉家牟尼》、《大乘》、《毗沙门》、《渴农之文德》、《菩萨缑利陀》、《圣主与》、《地婆拔罗伽》等三十二曲。

按共一百二十七曲，实不止九十二曲。在曲名之中，除注明《御制三元道曲》以外，多半是西域语的译名，其中来自天竺佛教乐曲者也不少，可以断其非李隆基的制作。而且外来的语源有不明的，也不能断定其传写有若干错误的地方。此外《景云》《九真》《紫极》《承天》《顺天》诸曲，都是李隆基时韦縚所制，见于《唐书礼乐志》，其他见于教坊诸部的，也有不少。从这些曲名中的外来语源看，大多是西域、天竺、西北诸民族中传来的。

唐代爱好羯鼓，成了风气，所谓"上有好者，下必有甚"，因此趋投时好的，也复不少。在李隆基以下的皇室贵臣，有汝南王琎，黄幡绰，宋璟、曹王皋、李琬、杜鸿渐等，多善于演奏羯鼓，在《羯鼓录》中，曾留下一些片断的故事。

当时宰相宋璟，也深好声乐。尤善奏羯鼓。李隆基与宋璟共论羯鼓的音节。宋说不是用山东青州出的石末，就是用鲁山出的花甃，掌下拍出"朋肯"鼓音，据此推测，是"汉震"第二鼓。但鼗(鼓腔)用石末、花甃，应是腰鼓，掌下拍出"朋肯"音节，是以手拍，应非羯鼓。(按此种青州花甃鼓腔，上海博物馆有藏品)而是一种长鼓或腰鼓。

羯鼓的实物，以日本所传的较为近古。日本大山寺所藏羯鼓，正如《通典》所说；"羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。"日本不仅保存有实物，而且至今还应用。日本雅乐的唐乐里，除了古乐以外，其他不拘何调，都习惯用羯鼓。日本的羯鼓，是从唐代传去的。

至于羯鼓从西域传入中国内地的时期及其过程，林谦三氏曾有推断，大概是在晋代（尤其可能是东晋），从印度经中亚而传入北地，和竖箜篌，伊朗式琵琶，细腰鼓等差不多同时传入。① 印度山崎(Sanehi)大塔的浮雕，有羯鼓形的乐器；印度阿旃陀（Ajanta）的壁画，也有此类乐器，可见其来源颇古。稍近一点的见于爪哇婆罗浮屠（Borobudur）的浮雕中，可以认为是受印度的影响，并可推测它从海上东传的一条途径。羯鼓在北朝，还不过是西域传来的普通乐器之一，只有到盛唐，经李隆基特别提倡，才突出演奏，盛行一时。

羯鼓不仅在曲调上很丰富，在鼓腔与鼓杖的制作上，也力求精好。《羯鼓录》曾记一个故

① 见林谦三著《东亚乐器考》。

事说："曹王皋精通器用，为荆南节度使时，有士人怀二桧求见。及皋见桧，捧而叹曰：不意今日获逢至宝。此开元天宝（李隆基公元713—755）中供奉御桧。问其所自？答曰：某先人在黔中（贵州），得于高力士之家，众方深服。"这是说鼓桧的精妙。另一故事说："杜鸿渐，代宗（李豫公元762—779）时相，亦能奏羯鼓，"永泰中（公元765）为三州副元帅，兼西川节度使。至成都，有削杖（鼓杖）者在蜀，以二鼓杖献。鸿渐得之，示于众曰：此尤物也。当衣中收贮积时矣。匠曰：某于脊沟中养者十年。这是说鼓杖的精妙。它本身的价值，若果不遇识者，也是不被见重的。

另一论曲故事说："李琬，广德中（公元763—764）曾为双流县丞。并善奏羯鼓。调往长安，僦（凭）居务本里。尝闻羯鼓声，曲颇妙。于月下步寻至一小宅门，叩门请见，谓工曰：君所击者，岂非《耶婆色鸡》（yavasuki）乎？① 虽至精能，而无尾何也？工大异之。告为太常工人，父殁此曲遂绝。今按旧谱无结尾声，夜夜求之。琬曰：意尽即曲终，又何索尾焉。工曰：奈声不尽何？琬曰：可言矣。夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可属其声也。夫《耶婆瑟鸡》当用《掘柘急遍》解之。工如所教，果相谐协，声音俱尽。工谢之。即言于寺卿，奏为主簿。后累官至太常少卿。宗正卿。"② 从此故事看，法师名"忽提提羼鱼"，曲调名《耶婆色鸡》，或是古代库车语。其源出于龟兹乐调，可以推想。

《羯鼓录》一书，对羯鼓的曲调、乐理、演奏的技术，传授的系统，以及鼓的制作、鼓腔、鼓杖的选择，都有细致的记录。这是西域民族乐器传入中华后的又一新的发展。从保存了一千多年的音乐文献《羯鼓录》中，可以想见当时封建上层的特殊爱好。宫廷将相，贵游子弟，边地统帅，民间乐师，都各有独到的研究，制作乐器的工艺人，也以一技之长，著名记载。这是李隆基的倡导，也是当时社会风气所尚。至于南卓这位《羯鼓录》的作者，乡里、籍贯不详，自言会昌元年（公元841）曾为洛阳令，数陪刘宾客（禹锡）白少傅（居易），大概与刘白是同时人。②

羯鼓的本身，经过千余年的演变，已经非复初从西域传入的旧型，西域传入的乐调，也多已失传或改变，推陈出新，是历史规律的必然，民族与民族间的文化艺术交流，从历史文献上，留下了长期的记载，还足供今日探讨，永不磨灭。

八、唐代音乐艺术东传日本诸乐调

隋唐时代的文化盛况，在东亚达到一个封建文化的高峰。在中国四周围的各民族，多受有很大影响。当时日本派遣留学生，与遣唐使一起同来，到长安和其他大城市留学。每次的

① 按圆照撰《悟空行状》说："龟兹城西门外，有莲花寺，有三藏法师忽提提羼鱼，华言莲花精进。善于传译。悟空因将《十力经》请翻之。师允之。遂为译出，可用东纸三幅成一卷。师善四镇方语，印度、唐言。安西境内有前践寺，又有耶婆瑟鸡山，有水滴滴成音，彼人每岁一时采缀其声，以成曲调，是以建立耶婆瑟鸡寺。"又宋《高僧传，勿提提羼鱼传》未云："安西境内有前践山，山下有伽兰，其水滴滴成音可爱。彼人每岁一时采缀其声，以成曲调。故《耶婆瑟鸡》开元中用为羯鼓曲名。乐工最难其杖撩之术。进（莲花精进省称）寺近其滴水也。"

② 参看孔德著《外族音乐流传中国史》第三章。

留学生，少则一二十人，多则二三十人。大多留在长安，长期学习，至少留学数年，多到二十余年，三十余年，学习中国文化的各方面，中国人民与日本人民极其友好亲善，热心传习。日本留学生中，有的并且常住中国，不愿回去。如日本籍诗人阿倍仲麿，便是其中之一。他的汉名朝衡或晁衡，于开元年间，随日本遣唐使到长安留学，学成后仕唐为官，位左补阙。在长安约五十余年，后升左散骑常侍，镇南都护。天宝十二载(公元753)再入长安，随日本使返日本。日本船遇飓风，中途漂泊至越南，他再返中国，在长安为官。大历五年(公元770)卒于长安。他在长安期间，与著名诗人多相友好。天宝年间归国时，王维、赵骅等都有诗送行。李白听说他途中遇险，当时讹传他溺死。曾作诗哀悼，有《哭晁卿衡》诗：

日本晁卿辞帝都，　　征帆一片绕蓬壶；
明月不归沉碧海，　　白云愁色满苍梧。

李白诗中，写出了深厚的交谊，真挚的感情。还有一位中国高僧鉴真和尚，他去日本传学，带去了一批各方面的专门人才，各种文物和药品，在奈良讲学传艺，也给日本文化上起了很大影响。在京都天王寺传授音乐舞蹈的秦人，也就是中华人。为日本的乐舞，建立了一个古典雅乐的基础。这里钩稽史实，略述这方面的关系。

在隋炀大业中(公元605—616)，日本尝派“遣隋使”；唐兴，又继续派遣“遣唐使”，一大批日本留学生，便不断的随着海船而来。这段时间经过很长。约历三个世纪，计二百八十年。至昭宗(李晔公元889—904)的乾宁元年(公元894)废使节止，中日两民族的文化关系，已培植下深厚的基础。日本的士子僧众，来华的很多。回国后，就把唐代的文化体制，作为楷模。文字、服饰、宫殿、寺宇、城坊建造，百工器用，俱取法于唐。日本遣唐使常有画师乐师随行。使臣中也有音乐名家。如日本仁明朝(公元834—850)使臣藤原贞敏，原是琵琶名手，来长安后，更虚心从中国刘二郎研究琵琶的技艺，再求进步。因此唐代乐器，也随日本归国使众，流传东瀛。今日本奈良正仓院所藏国宝，有不少是唐代流传的文物，其刊入《东瀛珠光》中的，犹保存着唐代宝贵的乐器。唐代的燕乐诸曲，被传于日本的，约在百曲以上，其乐调在十一、二种以上。与日本民族音乐相结合，便成为后来的雅乐。日本的古籍《和名类聚抄》(源顺撰、五代宋初人，约公元十世纪)、《教训抄》(狛近真撰，宋理宗赵昀时人，在公元1225—1264年)、《拾芥抄》(洞院公贤撰、元前半期人，约当公元十二世纪)，等书所记，虽不够完全正确，但却是流传较古的文献。其所传乐调，见于二十八调中的，有《沙陁调》、《道调》、《壹越调》、(唐《越调)、《大食调》、《乞食调》、《双调》、《水调》、《平调》、《黄钟调》、《般涉调》等，其它难以比定的，有《壹越性调》、《性调》、《角调》，其中如《沙陁》、《壹越》、《大食》、《双调》、《平调》、《黄钟》、《般涉》诸调，日本世世流传，至今未绝。

又日本僧徒所用的声乐，即声明、梵呗，本导源于天竺，但传入中华后，又有了变化发展，加上中国民族的智慧，丰富了内容。很多东西，本来出于印度的，印度早经失传，而保存于中华。有如诸佛所说的经卷一样，只有中国保存得比较丰富。其传入日本的，日本也

善于宝爱，对于佛教的音乐也是如此。由中华东传的佛曲，日本僧徒在旧曲之上，更复增加新作，经过种种盛衰与展转传布，经历了不少时代，以至今日。中华与日本的文化艺术因缘，彼此便有了互相观摩、互相补充的必要。唐代音乐，借日本人民的重视保存的，正复不少。其乐调与日本所传唐乐调无大差异，仅其种类互有出入而已。天台、真言两宗所传者有天台十调：（一）吕曲宫调三、（«平调»、«双调»、«黄钟调»）（二）律曲商调四、（«平调»、«下无调»、«双调»、«盘涉调»）。真言五调：（一）吕宫调二（«平调»、«盘涉调»）。（二）律羽调二，（«平调»、«盘涉调»）。（三）中曲角调一，（«黄钟调»）。关于两宗声明的由来与其沿革，多田道忍所著«天台声明之梗概»及大山公淳所著«真言宗声明沿革史概论»，曾经加以论述。可以参看①。

日本琵琶调名，大都由唐传来。但唐代的文献，有些已无可征。琵琶调有二十六。为«壹越调»、«壹越性调»、«双调»、«沙陁调»、«平调»、«大食调»、«乞食调»、«小食调»、«道调»、«黄钟调»、«水调»、«盘涉调»、«风香调»、«返风香调»、«仙女调»、«林钟（一作林掩）调»、«清调»、«杀孔调»、«难调»、«仙雁（一作仙鹰、仙写）调»、«凤凰调»、«鸳鸯调»、«南吕调»、«玉神调»、«啄木调» 等。此中除二十八调名中所有的以外，见于中国典籍的有 «碧玉调»（见«宋史»（卷一二六）太宗代之五弦所用）。及«风香调»（陈旸«乐书»一三七瓦琵琶注），其他未详②。日本古写本有传写夺误的地方，以时代既久，亦难以校正。至于日本所传唐代乐舞诸曲，容于«汉唐之间西域舞蹈艺术的东渐»篇中，再加论述。

回顾这一段历史的进程，它是不断变化、不断发展的。文化艺术是上层建筑，由于社会生产力的发展，文化艺术也不断发展，这是中国各族人民不断创造的成果。由汉代的«鼓吹铙歌»到隋唐的«九部乐»和«十部乐»，逐步发展，丰富多彩。汉唐时期，由于各民族的大团结，建立了强大的封建帝国，疆土广阔，在文化上也发扬光大。反之在五胡十六国到南北朝这一段历史时期，由于政治上无强大的组织力量，支离分裂，各自割据，不断发生纷乱，战争频仍，人口减少，在文化上也显得萎弱无力。国家"要团结，不要分裂，"这正是总结历史上的长期经验。要发扬我们民族文化，音乐艺术，向前进步，政治上的团结是第一重要的。汉唐的强大，光辉远照，正是国内各民族团结的结果。

而且一个民族的文化，它不是孤立发展的。它需要各民族的合作，互相学习辅助，互相吸收增益。中华民族的文化，在汉唐时期，不断发展前进，其借助于国内和国际各民族合作的智慧力量很大。集思广益，发明创造，达到了一个共同的成就。人类总是不断的有所发明，有所创造，有所进步的。它却不是孤立的前进，而是集体的贡献。我们对于音乐艺术上的成就，也不例外。试看十部乐中，有多少个民族的艺术家们集合一起，斗奇争新，各显才能，互相观摩，这就是历史的发展，包括音乐舞蹈的历史，向前进步的道路。

---

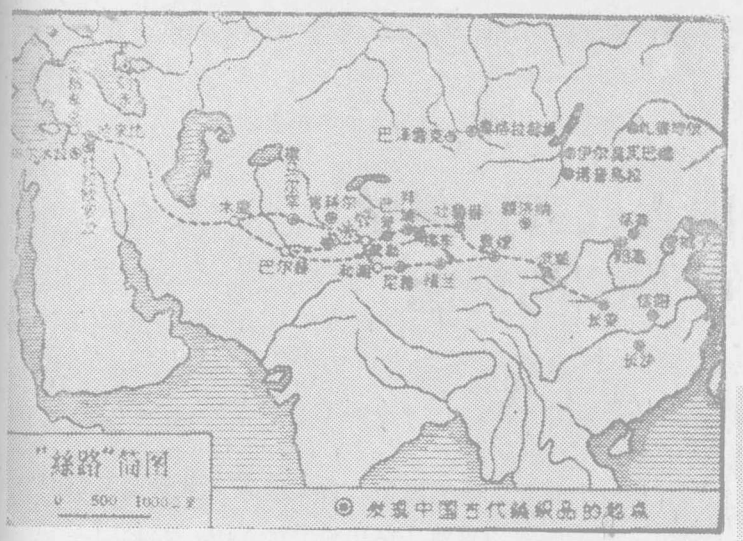
① 两书均收入«日本宗教大讲座»第十三卷中。

② 参看林谦三著«隋唐燕乐调研究»，郭沫若氏中译本第七章。

←唐乐伎弹箜篌琵琶

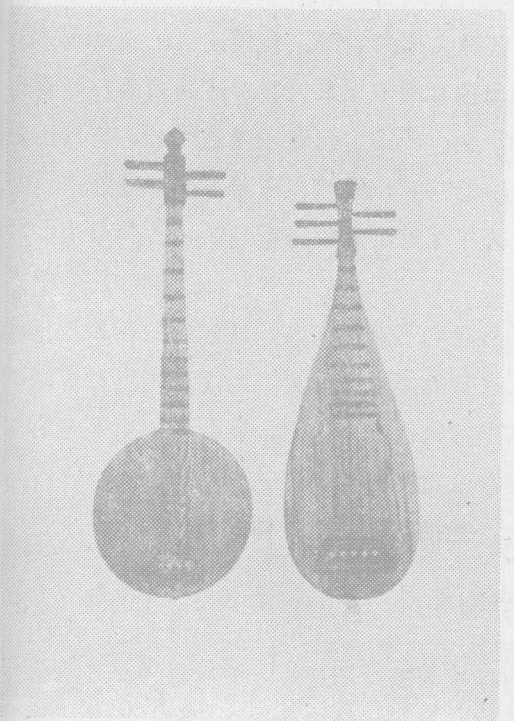
→西域洞窟壁画中的棒状琵琶

←西域洞窟壁画中的五弦琵琶



←"丝路"简图

↓北朝吹箫陶俑



↑日本正仓院藏阮咸及五弦

→瑞典博物馆藏唐玉西域吹笛乐人